



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA
(PPGPROM)

EPITÁCIO RODRIGUES E SILVA

**PEDAGOGIA PARA A FORMAÇÃO DE CLARINETISTAS:
COMO PROFESSORES ENSINAM RESPIRAÇÃO,
EMBOCADURA, POSTURA E EMISSÃO DO SOM (REPE)**

Salvador
2022

EPITÁCIO RODRIGUES E SILVA

**PEDAGOGIA PARA A FORMAÇÃO DE CLARINETISTAS:
COMO PROFESSORES ENSINAM RESPIRAÇÃO, EMBOCADURA,
POSTURA E EMISSÃO DO SOM (REPE)**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PPGPROM), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Música na área de Educação Musical

Orientador: Prof. Dr. Joel Luís Barbosa

Salvador
2022

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S586 Silva, Epitácio Rodrigues e
Pedagogia para a formação de clarinetistas: como professores ensinam
respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE) / Epitácio
Rodrigues e Silva.- Salvador, 2022.
88 f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Joel Luís Barbosa
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal da
Bahia. Escola de Música, 2022.

1. Clarineta - Estudo e ensino. 2. Instrumentos de sopro - Instrução e
estudo. 3. Performance (Arte) - Música. I. Barbosa, Joel Luís. II.
Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.7

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319

EPITÁCIO RODRIGUES E SILVA

**PEDAGOGIA PARA A FORMAÇÃO DE CLARINETISTAS:
COMO PROFESSORES ENSINAM RESPIRAÇÃO, EMBOCADURA,
POSTURA E EMISSÃO DO SOM (REPE)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Mestrado Profissional em Música, na área de concentração Educação Musical, da Escola de Música, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em Salvador, 21 de junho de 2022.



Joel Luis da Silva Barbosa — Orientador
Doutor em Artes Musicais pela University of Washington
Universidade Federal da Bahia



Jacob Furtado Cantão
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal do Pará



Pedro Robatto
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Dedico esse trabalho à minha família:
Aos meus pais, (in memoriam), Erasmo Rodrigues e Silva e Maria de Lourdes,
por me concederem a vida e estabelecerem a base, aos meus irmãos e irmãs
Efigênia, Edna, Evaldo, Edite, Eni e Erasmo, pela cumplicidade,
e a minha esposa e filha, Mayumi e Ester, pelo suporte,
apoio e incentivo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por amanhecer todos os dias com saúde, entusiasmo e por sempre me cercar de pessoas maravilhosas.

A minha esposa Mayumi e a minha filha Ester, pelo carinho e encorajamento.

Ao meu orientador, professor Dr. Joel Barbosa, por acreditar, confiar e ser um grande parceiro durante o mestrado, fazendo com que este sonho se tornasse realidade.

Aos professores do PPGPROM, aqui representados pela banca e pelos professores que ministraram as disciplinas que cursei, Joel Barbosa, Celso Benedito, Lélío Alves, Pedro Robatto, Luis Afonso “Montanha”, Jacob Cantão e Pedro Amorim Filho, pelos ensinamentos, dedicação e atenção dispensadas. Ao Jorge, secretário da pós, pelo acolhimento.

Ao meu irmão Erasmo e ao meu sobrinho Evandro, pelo apoio no agendamento e compra das passagens aéreas.

Ao GFCM, grupo familiar de cuidado mútuo e multiplicação, pelo fortalecimento e energia positiva através da oração.

Aos meus colegas do Conservatório Municipal de Guarulhos, aqui representados pelos professores Fábio Bonvenuto, João Argolo, Victor Castelano, Roberto Gastaldi, Ary Júnior, pela compreensão, conversas inspiradoras e por terem trilhado esse caminho antes de mim.

Aos meus colegas de mestrado, pelas críticas, dicas, brincadeiras e companheirismo que me fortaleceram para que eu chegasse até aqui.

Aos professores entrevistados, Edmilson Nery, Otinilo Pacheco e Max Ferreira, por abrirem espaço em suas agendas e compartilharem os seus conhecimentos e experiências, contribuindo sublimemente com a realização deste trabalho.

A todos aqueles que de alguma maneira colaboraram para a realização deste trabalho, meu muito obrigado!

“O mais significativo na educação musical é que ela pode ser o espaço de inserção da arte na vida do ser humano, dando-lhe possibilidade de atingir outras dimensões de si mesmo e de ampliar e aprofundar seus modos de relação consigo próprio, com o outro e com o mundo. Essa é a real função da arte e deveria estar na base de toda proposta de educação musical.”

Marisa Fonterrada

SILVA, Epitácio Rodrigues e. **Pedagogia para a formação de clarinetistas: como professores ensinam respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE)**. Orientador: Joel Luis Barbosa. 2021. XXX f. il. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado Profissional em Música) – Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PPGPROM), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

A finalidade deste trabalho é apresentar o resultado obtido no curso de mestrado profissional do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, descrevendo como se deu o desenvolvimento da pesquisa e quais são as partes integrantes do Trabalho de Conclusão. Este documento inclui o memorial, contendo aspectos autobiográficos e acadêmicos, um artigo, o produto final e os relatórios das práticas profissionais supervisionadas. A parte autobiográfica do memorial discorre sobre o autor e sua trajetória musical até a entrada no PPGPROM. A parte acadêmica apresenta as suas realizações dentro do curso de mestrado, componentes curriculares e as práticas profissionais supervisionadas cursadas. O artigo apresenta a pesquisa sobre como professores ensinam respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE), visando a formação de clarinetistas em nível médio, o equivalente a formação no curso técnico em música/clarineta. Almeja-se com o artigo conduzir os clarinetistas, alunos e professores, para uma reflexão sobre a REPE, melhorando o aproveitamento nos fundamentos da respiração, embocadura, postura e emissão do som. Além disso, a pesquisa foi realizada com professores que trabalham prioritariamente em cursos voltados à música de concerto, me incluindo, assim como os autores da bibliografia utilizada para a fundamentação teórica. O produto final, sem vínculo com o artigo a não ser ter sido produzido pelo mesmo autor, inclui dois arranjos didáticos de música brasileira para banda sinfônica em níveis iniciais. Existe escassez desse tipo de material didático no mercado. A tarefa de escrever dentro de um nível didático determinado é complexa e atrai poucos arranjadores, tanto pelo limite do registro dos instrumentos de banda quanto pelo uso de figuras rítmicas simples, por se tratar de um material destinado à formação, ou seja, para o desenvolvimento de músicos ainda em nível iniciante. Com o produto pretende-se encaminhar os/as integrantes principiantes da banda sinfônica no descobrimento e apreciação da música brasileira.

Palavras-chave: Pedagogia Instrumental; Clarineta; Técnica Clarinetista; Arranjo Didático.

SILVA, Epitácio Rodrigues e. **Pedagogy to form clarinetists: how teachers teach breathing, embouchure, posture and tone emission (BEPTE)**. 2021. XXX f. il. Master's advisor: Joel Luis Barbosa. Final essay (Professional Master in Music) – Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PPGPROM), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT

The purpose of this work is to present the result obtained in the professional master's course of the Professional Postgraduate Program in Music (PPPROM), at the School of Music of the Federal University of Bahia, describing the research, through the article, and the parts of the thesis. This document includes the memorial, containing autobiographical and academic aspects, an article, the final product and reports of supervised professional practices. The autobiographical part of the memorial talks about me and my musical trajectory until I entered the PPPROM. The academic part presents my achievements within the master's course, curricular components and supervised professional practices studied. The article presents research on how teachers, including me, teach breathing, embouchure, posture and tone emission (BEPTE), aiming at the training of clarinetists at a high school level, the equivalent of training in the technical course in music/clarinet. The article aims to lead clarinetists, students and teachers, to a reflection on the BEPTE, improving the use of the fundamentals of breathing, embouchure, posture and tone emission. In addition, the research was carried out with teachers who work primarily in courses focused on concert music, as well as myself and the authors of the bibliography used for the theoretical foundation. The final product, unrelated to the article unless it was produced by the same author, includes two didactic arrangements of Brazilian music for symphonic band at initial levels. There is a shortage of this type of teaching material in the Brazilian market. The task of writing within a didactic level, both, in the limited range of notes of band instruments and in the use of simple rhythmic figures, as it is a material intended for training, that is, for the development of musicians still at a beginner level, is complex and attracts few arrangers. With the product it is intended to guide the beginning members of the symphonic band in the discovery and appreciation of Brazilian music.

Keywords: Instrumental Pedagogy; Clarinet; Clarinetist Technique; Didactic Arrangement.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1: Respiração - quadro comparativo	23
Quadro 2: Embocadura - quadro comparativo	26
Quadro 3: Postura - quadro comparativo.....	30
Quadro 4: Emissão do Som - quadro comparativo.....	33

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- BSESP - Banda Sinfônica do Estado de São Paulo
- CDMCC - Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, Tatuí - SP
- CMPC - Conselho Municipal de Política Cultural
- EMESP - Escola de Música do Estado de São Paulo
- EMMSP - Escola Municipal de Música de São Paulo
- OSESP - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
- OSJLP - Orquestra Sinfônica Jovem do Litoral Paulista
- PPGMUS - Programa de Pós-Graduação em Música
- PPGPROM - Programa de Pós-Graduação Profissional em Música
- REPE - Respiração, Embocadura, Postura e Emissão do Som
- SLS - Semestre Letivo Suplementar
- TMSP - Teatro Municipal de São Paulo
- UFBA - Universidade Federal da Bahia
- ULM - Universidade Livre de Música Tom Jobim
- UNESP - Universidade do Estado de São Paulo
- UNICAMP - Universidade de Campinas
- WASBE - World Association for Symphonic Band and Ensemble

SUMÁRIO

1.	MEMORIAL	1
1.1	Origem e primeiro contato com a música.....	1
1.2	O início dos estudos musicais	1
1.3	Passagem pela EMMSP	2
1.4	O bacharelado em clarineta	3
1.5	Experiência profissional	4
1.5.1	Clarinetista	4
1.5.2	Professor e regente	5
1.6	O Mestrado	7
1.6.1	Disciplinas acadêmicas	7
1.6.1.1	MUS 502/20151: Estudos Bibliográficos e Metodológicos I.....	7
1.6.1.2	MUSD 46/20151: Estudos Especiais em Educação Musical.....	8
1.6.1.3	PPGPROM 02: Elaboração e Redação de Artigos Científicos - SLS.....	8
1.6.1.4	PPGPROM 02: Elaboração e Redação de Artigos Científicos 2.....	9
1.6.1.5	MUS 539 Fundamentos da Educação Musical I.....	9
1.6.2	Práticas Profissionais Supervisionadas.....	10
1.6.2.1	MUSF04/20181 Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal	10
1.6.2.2	MUSF07/20181 Prática de Banda	10
1.6.2.3	MUSE92 Exame Qualificativo	11
1.6.2.4	MUSD47 Projeto de Trabalho de Conclusão Final.	11
1.6.3	Participação em Eventos Acadêmicos	11
2	ARTIGO	12
2.1	Pedagogia para a formação de clarinetistas: como professores ensinam respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE).....	13
2.2	Introdução	14
2.3	Fundamentos do REPE	15
2.3.1	Respiração	15
2.3.2	Embocadura	16
2.3.3	Postura	17
2.3.4	Emissão Do Som.....	18
2.4	Entrevistas	19
2.4.1	Respiração	19
2.4.1.1	Max Ferreira.....	19

2.4.1.2	Otinilo Pacheco	20
2.4.1.3	Edmilson Nery	21
2.4.1.4	O autor	22
2.4.2	Embocadura	23
2.4.2.1	Max Ferreira.....	23
2.4.2.2	Otinilo Pacheco	24
2.4.2.3	Edmilson Nery	25
2.4.2.4	O autor	26
2.4.3	Postura	27
2.4.3.1	Max Ferreira.....	27
2.4.3.2	Otinilo Pacheco	28
2.4.3.3	Edmilson Nery	29
2.4.3.4	O autor	29
2.4.4	Emissão do Som.....	30
2.4.4.1	Max Ferreira.....	31
2.4.4.2	Otinilo Pacheco	31
2.4.4.3	Edmilson Nery	32
2.4.4.4	O Autor	33
2.5	Conclusão.....	34
2.6	Referências.....	35
3	PRODUTO.....	37
	Apêndice A – Produto: Coletânea de Arranjos Didáticos para Banda	38
	Apêndice B – Relatório das Práticas Supervisionadas.....	73
	Apêndice C – Artigo publicado pela ABEM	85
	Apêndice D – Carta Convite aos Professores	87
	Apêndice E – Perguntas da Entrevista Semiestruturada	88
	Anexo A – Currículo dos Professores Entrevistados: Edmilson Nery.....	89
	Anexo B – Currículo dos Professores Entrevistados: Max Ferreira	90
	Anexo C – Currículo dos Professores Entrevistados: Otinilo Pacheco	91
	Anexo D – Informações para Escrita Nível 1 A	92
	Anexo E – Informações para Escrita Nível 1 C	94

1. MEMORIAL

O Memorial que descrito nessa seção possui duas partes: a primeira tem característica autobiográfica, e descreve desde o meu primeiro contato com a música até a entrada no mestrado profissional; a segunda parte, acadêmica, relata o meu desenvolvimento no mestrado profissional, disciplinas cursadas, atividades supervisionadas, artigo e produto.

1.1 Origem e primeiro contato com a música

Sou o quinto filho de uma família de sete irmãos, nascido em dezembro de 1966, em Santos – SP. Meu pai foi um músico amador popular. Cantava, tocava instrumentos de percussão e começou a praticar alguns instrumentos de sopro como o trompete e o trombone. Tudo era feito na base do talento, sem orientação específica, intuitivamente. Deixou a música a contragosto depois que se casou e os filhos nasceram. Além do trabalho secular como pintor, as viagens como músico, que lhe era um hobby, começaram a incomodar a minha mãe, que se queixava por sentir a ausência do marido no lar acompanhando o crescimento dos filhos. Quando eu era bem pequeno, acredito que não tinha ainda quatro anos de idade, me lembro que meu pai costumava levar toda a família para assistir desfiles em datas cívicas e também em campeonatos de bandas, na avenida da praia em Santos. De noite ficávamos encantados com o realce que as luzes provocavam no colorido dos uniformes, com o brilho do som dos instrumentos de metal e percussão e com o aroma dos alimentos vendidos pelos ambulantes ao longo da avenida (pipoca, amendoim, quebra-queixo, milho verde cozido, cachorro quente, etc...). Tudo provocava grande deslumbramento e assim se deu o meu primeiro contato com o universo musical.

1.2 O início dos estudos musicais

Comecei a estudar música aos onze anos, em 1978, sob influência do meu irmão Evaldo 3,5 anos mais velho do que eu, em Cubatão – SP. Como as aulas de música eram no período noturno, Evaldo que começou a estudar música antes não gostava de voltar sozinho para casa, então, me convidou para frequentar as aulas junto consigo e fazer-lhe companhia no retorno para casa. As aulas eram na Casa da Banda Musical de Cubatão, que na época funcionava nas dependências do Conservatório Municipal de Cubatão, em um prédio tombado pelo Patrimônio Histórico, situado na avenida 9 de

Abril ao lado da Igreja da Matriz. O meu primeiro professor de música (teoria/percepção) e clarineta foi o maestro Roberto Farias, com o qual depois de muito tempo tive o privilégio de estudar regência orquestral. Ainda hoje o maestro Farias é o diretor artístico dos diversos corpos artísticos da cidade de Cubatão, tais como: Banda Sinfônica de Cubatão, Banda Marcial de Cubatão, BEC (Banda Escola de Cubatão), Coral Zanzalá, Grupo Rinascita (especializado em música renascentista) e Corpo de Baile (grupo coreográfico inspirado na linha de frente da antiga Banda Musical). Depois de iniciado na música pela escola da Banda Musical, fiz uma prova de classificação para entrar como aluno regular no Conservatório Municipal, onde estudei acordeão, piano e flauta doce como instrumentos complementares. Terminei o curso técnico em música com especialização em clarineta no Conservatório Municipal de Cubatão em 1985, sob orientação do professor Olavo Belintani Luizatto Filho e fui o primeiro aluno da área de sopro a se formar nessa instituição.

1.3 Passagem pela EMMSP

Em 1984 participei do processo seletivo para estudar na Escola Municipal de Música de São Paulo e a partir do ano seguinte passei a frequentar essa instituição. Estudei harmonia com o professor Osvaldo Lacerda, o qual era um professor muito atencioso. Depois de corrigir os exercícios de harmonia individualmente, do livro de harmonia tradicional de Paul Hindemith, sempre tocava no piano nos incentivando a desenvolver a percepção auditiva da harmonia na movimentação das vozes. Com o professor Mário Valério Zácara tive aulas de percepção musical. Algo que muito me impressionou nas aulas de percepção foi o fato de sermos estimulados a improvisação e a criação musical.

Há pouco tempo tive uma surpresa muito agradável. Descobri que minha filha era da mesma classe no colégio que a neta do maestro Zácara. Como as duas eram muito amigas, um dia, ao ir buscar a minha filha na casa da sua amiga, fui convidado a entrar e fazer uma visita ao maestro que estava se recuperando de uma cirurgia na coluna. Ele estava muito bem, reuniu a família para cantar enquanto ele estava ao piano. Durante uma pausa para o café, quando cantei para ele uma das músicas que ele costumava tocar em sua aula (eu não sabia mas a música era de sua própria autoria), ele pediu para a sua esposa procurar a partitura manuscrita original. Dona Hosana a encontrou, ele então sentou-se ao piano e tocou a sua composição mais uma vez depois de muitos anos, lendo a cifra e fazendo a transposição lida da melodia que estava escrita

em mi bemol, pois fora escrita para saxofone alto. Antes que eu fosse embora pedi para a sua esposa imprimir uma cópia e me presentear. Grande gesto de generosidade do maestro que praticamente acabara de me conhecer. Pois as classes de percepção musical eram cheias de alunos e o nosso reencontro aconteceu praticamente após 32 anos.

Em Música de câmara fui orientado pelo professor Walter Bianchi (quinteto de sopros da Escola Municipal de Música). Por muitos anos Bianchi foi o primeiro oboísta do Teatro Municipal de São Paulo. Em Clarineta tive como professor Rafael Galhardo Caro. Rafael era um músico eclético que transitava tanto no gênero erudito como no popular. De manhã era clarinetista da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e à noite tocava saxofone em Orquestras de Baile. Rafael era um professor como um pai, muito exigente na formação técnica e ao mesmo tempo preocupado com a situação existencial dos alunos. Vendo o meu interesse pela música, meu desenvolvimento técnico/musical e a falta de perspectiva de profissionalização como clarinetista, chegou a sugerir que eu estudasse saxofone para que ele pudesse me encaminhar para a profissionalização na música popular, como saxofonista, indicando-me para algumas orquestras de baile onde ele tocava.

1.4 O bacharelado em clarineta

O Bacharelado em Música/Clarineta conclui em 1988, na Faculdade de Música Carlos Gomes. Tive como orientador em clarineta o professor Máximo Sanches. Especialista em educação musical. Máximo teve sua formação musical em São Paulo, Lyon na França e em Genebra na Suíça. Na música de câmara tive como professora a Dra. Sônia Albano. Professora dedicadíssima, depois de alguns anos veio a se tornar a dona da Faculdade de Música Carlos Gomes. Dra. Sônia foi, ainda, diretora da Escola Municipal de Música de São Paulo e professora na pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP. Complementam, a minha formação, vários Festivais de Inverno que participei em Campos do Jordão e Festivais em Tatuí, ambas cidades no estado de São Paulo, onde pude conhecer e aprender com muitos professores de clarineta e regência, do Brasil e do exterior, destacando-se o maestro Dario Sotelo em regência. Fiz uma pós-graduação em Regência Musical na Faculdade Mozarteum de Música, porém o curso foi interrompido por falta de alunos e fui convidado a trancar a matrícula sem concluir. Cursei ainda pedagogia, licenciatura plena, curso concluído em junho de 2017.

1.5 Experiência profissional

Abordarei de maneira sucinta a minha experiência profissional separando em dois tópicos: atuação como clarinetista e meu trabalho como professor (de clarineta, teoria/percepção musical) e regente.

1.5.1 Clarinetista

Iniciei a minha experiência como clarinetista na Banda Musical de Cubatão, em 1979. Além do período de estudo do instrumento, estudávamos as partes individualmente, fazíamos ensaios e apresentações. Havia dois trajes: de gala para desfiles em paradas cívicas e concursos, e o traje para retretas, apresentações nos bairros, em palanques montados exclusivamente para esses eventos. O grupo era composto em grande parte por jovens que se dedicavam à música quase integralmente. Fiz amizades que continuam até hoje. Com o passar do tempo, outros instrumentos foram acrescentados à Banda Musical (como oboés e fagotes - palhetas duplas, e trompas) e o grupo se transformou em uma Banda Sinfônica, onde permaneci até o ano de 1989.

Em 1981 entrei na Orquestra Sinfônica Jovem do Litoral Paulista, um dos corpos estáveis da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo. Grupo criado pelos maestros Rodrigo Augusto Pinto Tavares e Roberto Farias, que durante muitos anos teve a sua sede na Cadeia Velha de Santos, situada na Praça dos Andradas, em frente à rodoviária. A partir de 1983 a OSJLP passou a ter a direção artística e regência do maestro Lutero Rodrigues, que recém chegado de Colônia, na Alemanha, introduziu uma visão diferenciada quanto a técnica de ensaio, repertório, solistas e apresentações. Passamos a nos apresentar em palcos de Campos do Jordão e Tatuí, e fizemos em 1986 uma turnê por cidades do estado do Rio Grande do Sul. Infelizmente esse grupo foi extinto em 1990 e eu tive o privilégio de participar até 1987.

Em 1987 fui admitido na Orquestra Jovem Municipal de São Paulo, grupo na época sob a direção artística e regência do maestro Jamil Maluf, que a partir de 1990 transformou a sua orquestra em uma orquestra pré-profissional que existe até hoje, chamada Orquestra Experimental de Repertório. Nessa orquestra tive a oportunidade de participar de montagens de óperas no Teatro Municipal de São Paulo, sinfonias, concertos acompanhando solistas de renome internacional, balés, série Arranjos Brasileiros, Compositores Brasileiros etc...

A partir de 1989 passei a atuar na Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e permaneci por vinte e sete anos até a sua extinção em 2017. Nesse período atuei como Spalla e como Solista da BSESP. Com outros chefes de naipe montamos o quinteto de sopros da BSESP que esteve ativo durante toda a existência deste grupo. A BSESP foi idealizada pelo maestro Roberto Farias, seu primeiro diretor artístico e regente titular, e teve o seu auge alcançando o tão sonhado reconhecimento internacional ao participar da 8. Conferência da WASBE (Associação Mundial de Bandas Sinfônicas e Ensembles) em Schladming na Áustria em 1997, representando as Bandas Sinfônicas dos países da América Latina. A BSESP possuía um arquivo musical com milhares de obras, tendo sido responsável pela composição de muitas delas, por meio de encomendas. Realizou a primeira audição mundial e primeira audição brasileira de inúmeras obras, sendo pioneira no Brasil como banda sinfônica profissional composta por civis. Após o maestro Roberto Farias, teve a direção artística dos seguintes maestros: Daniel Haevens, Abel Rocha e Marcos Sadao Shirakawa.

Complementam ainda a minha experiência profissional como clarinetista ter atuado na Orquestra Sinfônica de Sorocaba sob a direção do maestro Eduardo Ostergreen e na Orquestra Sinfônica de Americana, durante a direção artística dos maestros Parcival Módulo e Carlos Lima.

1.5.2 Professor e regente

Comecei a atuar como professor na década de 1980, ajudando os mais novos do naipe de clarineta da Banda Musical de Cubatão e como professor particular, porém, meu primeiro contrato como professor se deu no ano 2000 na Universidade Livre de Música Tom Jobim (ULM), que hoje se chama Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP). Permaneci nessa instituição até 2009.

Além de clarinetista e professor, atuei como regente convidado em grupos como: Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, onde fui Spalla e Solista por cerca de 27 anos; Banda de Música da Base Aérea de São Paulo, que tem a sua sede em Guarulhos, perto do Aeroporto Internacional de Cumbica, de onde recebia no Conservatório Municipal semanalmente alunos que se tornaram queridos amigos; Banda Sinfônica de Ponta de Pedras, Ilha do Marajó - PA; Banda Sinfônica Maestro Vale, Vigia de Nazaré - PA. Nessas duas últimas bandas do Pará atuei como regente e professor por ocasião da minha participação no Festival Internacional Música das Américas no Pará, pela Fundação Carlos Gomes. Participei da fundação da Banda

Sinfônica do Conservatório Municipal de Guarulhos em 2007 e permaneci como coordenador e regente titular até 2013. Fundei a Guarulhos Pops Orchestra em 2016, exercendo as funções de coordenador e regente. Sou o idealizador do Projeto De Ébano, grupo formado por clarinetistas visando a prática de conjunto e cujo nome é uma homenagem à madeira nobre com a qual se fabricavam as clarinetas. Hoje essa madeira é rara e encontra-se praticamente em estado de extinção. Estive por dois anos como coordenador e regente do Coral Cultura, de 2017 a 2018. Projeto de Coral desenvolvido dentro do Conservatório Municipal de Guarulhos, composto por alunos e representantes da comunidade local sem vínculo com a instituição. Fui membro do Conselho Municipal de Política Cultural em Guarulhos (CMPC), biênio de 2018 - 2019. Conselho paritário, constituído por representantes da sociedade civil e do poder público, com funções consultiva, deliberativa, normativa e fiscalizadora, dos atos dos poderes executivo e legislativo voltados à cultura na cidade de Guarulhos.

Atualmente, sou professor de clarineta no Conservatório Municipal de Guarulhos, desde 2003, ocasião na qual prestei o concurso público para a vaga de professor de clarineta e saxofone. Amo a música, a clarineta, lecionar e sem dúvidas, atuar como educador tem sido a grande motivação para eu ingressar no mestrado profissional, buscando informação e reflexão sobre a minha atividade, que possa resultar em progresso na qualidade do meu trabalho. Leciono, além de clarineta, teoria e percepção musical. Em Guarulhos tive a oportunidade de criar alguns projetos abertos à comunidade, ou seja, com a participação de não alunos. Esses projetos artísticos/sociais são uma excelente oportunidade para os alunos fazerem a prática de conjunto, essencial para a formação e desenvolvimento da musicalidade e habilidades exigidas para o bom relacionamento e trabalho em equipe. São esses projetos: o Grupo de Ébano, formado por clarinetistas e que visa a troca de experiência entre os seus integrantes que possuem diferentes níveis de formação; e a Guarulhos Pops Orchestra criada em 2016, uma orquestra que junta os alunos do núcleo erudito e popular e executa um repertório eclético, divertido e que abrange trilhas de cinema, música brasileira, arranjos de música popular ou temas da música erudita que por serem tão conhecidos já ganharam o prestígio do público em geral. Nesses dois projetos atuo como coordenador, regente e arranjador.

1.6 O Mestrado

No segundo semestre do ano de 2019 entrei no PPGPROM da UFBA, mestrado profissional em Educação Musical, sob orientação do Dr. Joel Barbosa. Estar como mestrando em uma universidade pública, rodeado por outros alunos ávidos por conhecimento e mutuamente se estimulando por meio de compartilhar a respeito das pesquisas realizadas, e ainda ser orientado por um especialista na minha área é a realização de um sonho. Desenvolver um trabalho a nível de pós-graduação profissional nos faz refletir sobre diversos itens relacionados a nossa profissão e sobre a nossa atuação como profissional. Ao escrever os relatórios de pesquisas acadêmicas passamos a ter um meio de compartilhar e transmitir às futuras gerações as experiências vividas no exercício da profissão ao longo de anos. A seguir resumirei em ordem cronológica as minhas experiências durante as disciplinas cursadas no mestrado.

1.6.1 Disciplinas acadêmicas

As disciplinas se dividem em duas categorias, obrigatórias e optativas, sendo exigido no mínimo duas matérias de cada categoria para se completar a pontuação em disciplinas, com vistas à conclusão do mestrado.

1.6.1.1 MUS 502/20151: Estudos Bibliográficos e Metodológicos I

Prof: Dr. Pedro Amorim Filho

Período letivo: 05/08/2019 à 06/12/2019

Com essa disciplina iniciei o mestrado profissional 2019.2. A abertura foi feita pela coordenadora do Mestrado Profissional em Música, Dra. Beatriz Alessio, que passou a palavra para o professor designado para essa disciplina, Dr. Pedro Amorim Filho. Vi no decorrer do curso que o conteúdo dessas aulas relaciona-se com o artigo, um texto de reflexão sobre uma prática ou questão profissional, e será parte da composição do trabalho final a ser entregue na conclusão do mestrado. Nessa matéria recebi muita ajuda na estruturação do texto do artigo por meio das cinco perguntas estruturais. São as questões.: O quê? De que se trata o artigo. Que assunto será discutido; Por quê? De onde vem essa discussão. O que levou você a querer abordar esse assunto; Como? Que métodos ou procedimentos você vai utilizar para abordar o assunto; Para quem? Quem é o leitor a quem seu texto se direciona. Músicos, público universitário em geral, estudantes. Pense por camadas, o texto pode ser específico para um tipo de leitor, mas contemplar também outros perfis; Que referenciais? Quais são os

livros, artigos, entrevistas, vídeos, partituras, discos, gravações, pessoas etc... que você usa como base para abordar o seu assunto. Enquanto fazia essa matéria, iniciei a escrever o meu artigo.

1.6.1.2 MUSD 46/20151: Estudos Especiais em Educação Musical

Professor: Dr. Joel Barbosa

Período letivo: 05/08/2019 à 06/12/2019

Essa disciplina abordou a educação musical e o ensino coletivo na banda de música. Vi quais são os valores primários da educação musical: autoconhecimento, autocrescimento, autoestima, arrebatamento e satisfação musical. Observei outros valores a serem trabalhados: compreensão e valorização da cultura própria e universal; gosto e sensibilidade musical; definição, reconhecimento ou construção da identidade cultural própria. E quais são as principais habilidades para se fazer música instrumental: leitura, técnica instrumental, percepção, conhecimento, criatividade e memorização. Foi abordado ainda uma comparação entre o ensino individual tradicional e o ensino coletivo, suas fases e análise de resultados alcançados. Em aspectos didáticos do ensino musical coletivo, eu particularmente fui despertado para a importância da educação musical coletiva. Pois possui um índice de evasão menor, custa mais barato que o ensino individual tradicional e favorece a inclusão social. O ensino musical traz tantos benefícios aos que por ele são alcançados que deveria ser acessível a todas as pessoas. Por meio da aprendizagem musical desperta-se valores no ser humano que o torna mais nobre, como a autoestima, a solidariedade, a criatividade, entre outros.

1.6.1.3 PPGPROM 02: Elaboração e Redação de Artigos Científicos - SLS

Prof: Dr. Lélío Alves

Período letivo: 08/09/2020 à 18/12/2020

Plataforma usada, Google Meet.

Como o próprio nome da disciplina evidencia, essa matéria tem por objetivo orientar os mestrandos a elaborar e redigir artigos científicos. Durante o desenvolvimento do curso, recebi orientação sobre os sites onde pesquisar artigos e material de pesquisa, para me atualizar com assuntos pertinentes aos diversos trabalhos científicos em desenvolvimento, visando ampliar as referências e aprimorar a fundamentação teórica. Toda semana uma nova tarefa era apresentada com vistas a terminar um artigo até o final do curso. O artigo poderia ser de dois tipos: original ou revisão de literatura. Os passos para a realização do trabalho foram os seguintes: 1)

apresentar um tema; 2) fazer uma introdução que abrangesse o objeto da pesquisa, a justificativa, os objetivos e o público alvo; 3) um referencial teórico ou revisão de literatura com citações diretas ou indiretas de pesquisas realizadas anteriormente sobre o mesmo tema; 4) metodologia, o processo usado para se atingir o objetivo; 5) considerações finais; 6) referências: livros, trabalhos acadêmicos, aulas, entrevistas, vídeos, entre outros.

Eu particularmente fui muito ajudado em organizar o meu trabalho de maneira racional seguindo essa orientação e ponderando sobre cada um desses itens. Recebi ainda ajuda na palestra do prof. dr. Lucas Robatto, quando da abordagem sobre as diferenças entre a pós-graduação acadêmica e a pós-graduação profissional, por ocasião da abertura do I Colóquio OnLine da Pós-graduação em Música da UFBA, PPGMUS-PPGPROM.

1.6.1.4 PPGPROM 02: Elaboração e Redação de Artigos Científicos 2

Prof: Dr. Lélío Alves

Período letivo: 22/02/2021 à 12/06/2021

Plataforma usada: Google Meet

No primeiro semestre de 2021 fiz uma complementação da carga horária da disciplina de mesmo nome oferecida no SLS (Semestre Letivo Suplementar). O objetivo era levar os alunos a terminarem os respectivos artigos em desenvolvimento e acredito que a maioria conseguiu fazê-lo, assim como eu. Gostaria de apenas mencionar a estrutura sugerida para seguir: 1. Título (em língua vernácula e estrangeira); 2. Autor (es); 3. Epígrafe (facultativa); 4. Resumo (em língua vernácula e estrangeira); 5. Palavras-chave (em língua vernácula e estrangeira); 6. Conteúdo (introdução, desenvolvimento textual e conclusão); 7. Referências; 8. Glossário (facultativo); 9. Apêndices (Documentos elaborados pelo autor); 10. Anexos (Documentos não elaborados pelo autor). No final do curso, fiz a apresentação e defesa dos trabalhos em aula, diante de comentários de alunos e professores. As apresentações contaram com a presença e contribuição da Dra. Suzana Kato, além do professor titular da disciplina, Dr. Lélío Alves.

1.6.1.5 MUS 539 Fundamentos da Educação Musical I

Profs.: Dr. Joel Barbosa e Dr. Celso Benedito

Período letivo: 22/02/2021 à 12/06/2021

Plataforma usada: Google Meet

Essa disciplina foi de extrema importância para nós alunos, pois vi a contribuição que os povos formadores da nossa nação deram à música brasileira. Conhecer e valorizar a nossa música envolve aceitar as matrizes da música brasileira, passando pela cultura indígena, a cultura afro-brasileira, assim como o que foi herdado da cultura europeia. Com esses valores, pode-se escolher um repertório não apenas por gosto artístico ou didático, mas também com valores sociopolíticos, e desta forma conduzir as novas gerações a refletirem sobre o que viria a ser uma educação musical genuinamente brasileira.

1.6.2 Práticas Profissionais Supervisionadas

Meu trabalho foi voltado para a educação musical, dessa forma, as práticas profissionais supervisionadas escolhidas foram: Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal e Prática de Banda. Ambas as práticas dizem respeito às atividades que exerço como funcionário efetivo no Conservatório Municipal de Guarulhos, onde atuo como professor de clarineta e regente. A minha carga horária de 30h/sem é dividida entre aulas de clarineta, aulas de teoria e percepção e ensaio da Guarulhos Pops Orchestra.

Com as práticas profissionais e a supervisão do meu orientador, Dr. Joel Barbosa, acredito ter progredido e ter sido aperfeiçoado quanto a questões como escolha do repertório, técnicas de ensaio, atividades durante a pandemia (aulas síncronas e assíncronas), avaliação de alunos, desenvolvimento de pesquisas, entre outros.

1.6.2.1 MUSF04/20181 Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal

Atividades desenvolvidas nos seguintes períodos: 2019.2, 2020.2 e 2021.1.

Aulas individuais de clarineta no Conservatório Municipal de Guarulhos. No período de isolamento social, desenvolvi aulas telepresenciais usando plataformas digitais, e orientei os alunos por meio de comentários sobre os áudios e vídeos das lições enviados por eles, em arquivos por smartfone.

1.6.2.2 MUSF07/20181 Prática de Banda

Atividades desenvolvidas nos seguintes períodos: 2019.2, 2021.1 e 2021.2.

Regi ensaios e apresentações, fiz arranjos para a Guarulhos Pops Orchestra, grupo estável do Conservatório Municipal de Guarulhos. No período de isolamento social, preparei aulas síncronas e assíncronas sobre teoria musical, percepção e assuntos relacionados à prática musical.

1.6.2.3 MUSE92 Exame Qualificativo

Atividade desenvolvida no segundo semestre de 2021.

Eu e meu orientador, professor Joel Barbosa, tivemos encontros semanais telepresenciais por meio da plataforma digital Google Meet. A orientação era realizada às quintas-feiras à partir de 15h30. Nessas reuniões amadurecemos o artigo, o produto, o modo de apresentação do trabalho, e foram fundamentais para o meu desenvolvimento como pesquisador.

1.6.2.4 MUSD47 Projeto de Trabalho de Conclusão Final.

Atividade desenvolvida em 2021.2 e 2022.1

Realizamos encontros semanais às quintas-feiras 15h (2021.2) e às segundas-feiras 16h (2022.1), onde o professor Joel conduziu-me na conclusão final do trabalho a ser defendido diante da banca, e a ser entregue ao repositório da universidade para torná-lo acessível ao público.

1.6.3 Participação em Eventos Acadêmicos

Durante o curso de mestrado, participei de três eventos acadêmicos. O primeiro foi o I Colóquio Online de Pós-Graduação em Música da UFBA, que ocorreu entre 14 e 15 de dezembro de 2020. O segundo foi o XXV Encontro Nacional da ABEM 2021, onde apresentei o artigo titulado “Pedagogia para a formação de clarinetistas: desenvolvendo habilidades no ensino da respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE)”. O trabalho foi apresentado de forma virtual no GTE – Ensino Instrumental e publicado nos Anais do evento: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/795/public/795-4437-1-PB.pdf. Além disso, apresentei o mesmo artigo no 5º Colóquio para Clarinetistas, realizado pela Escola de Música da UFBA em dezembro de 2021 em formato misto, presencial e virtual. A diferença entre o artigo publicado pela ABEM e o apresentado aqui na dissertação é que o último, a pedido da banca do exame de qualificação, foi acrescido de minhas respostas ao questionário aplicado aos professores de clarineta que participaram da pesquisa.

2 ARTIGO

A inspiração para produzir esse trabalho surgiu por constatar a falta de método de clarineta com texto pedagógico em português para orientar o professor e o estudante. Desenvolvido em formato de relato de pesquisa, o artigo descreve como professores ensinam aos seus alunos os fundamentos de como tocar o instrumento. O objetivo deste trabalho é conduzir professores e alunos de clarineta a uma reflexão desses fundamentos, ponderar sobre diferentes caminhos e maneiras de se alcançar resultados satisfatórios, e proporcionar o melhor aproveitamento do tempo de estudo. A obra traz uma reflexão sobre o desenvolvimento de habilidades técnicas por meio do ensino da respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE). São temas básicos e de extrema importância que influenciarão o estudante no fazer musical por toda a sua atuação enquanto clarinetista e/ou professor do instrumento. A pesquisa faz uso do método qualitativo e traz entrevistas semiestruturadas com três professores de clarineta de prestigiadas instituições de ensino de música do Estado de São Paulo, além da minha abordagem pedagógica sobre os temas. Esse recorte no estudo foi feito para limitar o assunto ao tamanho requerido para o artigo pelo PPGPROM, e pensando em alunos em situação sócio/cultural semelhante ao público que frequenta o Conservatório Municipal de Guarulhos, onde atuo como professor. Por se tratar de um tema amplo, nessa abordagem do REPE não se objetivou esgotar o assunto. Além disso, a pesquisa foi realizada com professores que trabalham prioritariamente em cursos voltados à música de concerto, assim como eu e os autores da bibliografia utilizada para a fundamentação teórica.

2.1 Pedagogia para a formação de clarinetistas: como professores ensinam respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE)

Clarinet pedagogy: how teachers teach breathing, embouchure, posture and tone emission (BEPTE)

Epitácio Rodrigues e Silva
UFBA - epitacio_rodrigues@yahoo.com.br

Resumo: A proposta deste trabalho é investigar o ensino da respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE) na formação de clarinetistas até o nível médio, o equivalente a formação no curso técnico em música/clarineta. Usando o método qualitativo, fiz uma abordagem da fundamentação teórica sobre o assunto e entrevistas semiestruturadas com professores de clarineta, de escolas públicas de música do Estado de São Paulo, contribuindo com as suas experiências práticas. Almeja-se com este artigo registrar conhecimentos sobre a prática do ensino do REPE de quatro professores, incluindo-me, de escolas públicas de música do referido Estado. Espera-se conduzir clarinetistas, alunos e professores à uma reflexão sobre o REPE, ampliando o aproveitamento nos fundamentos da respiração, embocadura, postura e emissão do som. Visa-se, assim, colaborar com ensinamentos que promovam maior desempenho do sistema respiratório; uma embocadura que proporcione sonoridades pertinentes às diferentes práticas musicais; flexibilidade para nuances no plano de dinâmica, na mudança entre os registros, na produção do timbre e na projeção do som; uma postura que evite problemas futuros de lesão, com relaxamento muscular, e propicie uma presença de palco almejada; uma emissão do som fácil e versatilidade nas mais variadas formas de articulação, legato, staccato e portato. Observou-se que os professores em alguns tópicos possuem métodos e visões diferentes entre si sobre um mesmo assunto, diversidade que tornou o trabalho abrangente. Por se tratar de um tema amplo, nesta abordagem do REPE não se objetivou esgotar o assunto. Além disso, a pesquisa foi realizada com professores que trabalham prioritariamente em cursos voltados à música de concerto, assim como eu e os autores da bibliografia utilizada para a fundamentação teórica.

Palavras-chave: Pedagogia instrumental. Clarineta. Técnica de clarineta.

Abstract: The purpose of this work is to investigate the teaching of breathing, embouchure, posture and tone emission (BEPTE) in the training of clarinetists up to high school, the equivalent of training in the technical course in music/clarinet. Using the qualitative method of research, I made an approach to the theoretical foundation on the subject and conducted semi-structured interviews with clarinet teachers from public music schools in the State of São Paulo, contributing with their practical experiences. The aim of this article is to record knowledge about the practice of teaching BEPTE of four teachers from public music schools from São Paulo state, including me. It is expected to lead clarinetists, students and teachers to a reflection on the BEPTE, expanding the use of the fundamentals of breathing, embouchure, posture and sound emission. Thus, the aim is to collaborate with teaching that promotes greater performance of the respiratory system; an embouchure that provides sounds relevant to different musical practices; flexibility for nuanced dynamics, switching between registers, timbre production and sound projection; a posture that avoids future injury problems, with muscle relaxation, and provides a desired stage presence; an easy sound emission and versatility in the most varied forms of articulation, legato, staccato and portato. It was observed that the teachers in some topics have different methods and views on the same subject, a diversity that made the work comprehensive. As it is a broad topic, this approach to BEPTE did not aim to exhaust the subject. In addition, the research was

carried out with teachers who work primarily in courses focused on concert music, as well as myself and the authors of the bibliography used for the theoretical foundation.

Keywords: Instrumental pedagogy. Clarinet. Clarinet technique. Clarinet teaching.

2.2 Introdução

Muitos professores e pedagogos da clarineta, assim como de outros instrumentos musicais, iniciam o processo de ensino trabalhando os princípios básicos que acompanharão o clarinetista por toda a sua atuação no instrumento. Destes, destaco neste texto Respiração, Embocadura, Postura e Emissão do Som, utilizando-me do termo REPE cunhado por Vecchia (2012). Esses fundamentos constituem parte da técnica de se tocar clarineta e estão presentes desde os métodos mais antigos até os atuais livros sobre a pedagogia clarinetista (Lefèvre, 1802; Klosé, 1843; Baermann, 1864; Stein, 1999; Pino, 1998; Bonade, 1962; Thurston, 1977)¹. A proposta deste trabalho é investigar como alguns professores de clarineta ensinam o REPE.

Este trabalho faz uso do método qualitativo de pesquisa. Para alcançar tal objetivo, a coleta de dados da metodologia incluiu entrevistas semiestruturadas realizadas em plataforma digital e a participação do pesquisador como respondente. A fim de delimitar a pesquisa para o escopo deste artigo, participaram da pesquisa apenas quatro professores, sendo eu um deles, de cursos de nível de pré-graduação em instituições públicas. Foram entrevistados três professores: Edmilson Nery², Max Ferreira³ e Otinilo Pacheco⁴, que atuam no curso de clarineta em diferentes escolas públicas de música no Estado de São Paulo. Essas instituições possuem reconhecido trabalho na formação de alunos. Além disso, atuei como pesquisador e participante da pesquisa incluindo as minhas respostas às mesmas questões das entrevistas. Sou professor de clarineta há 22 anos e, desde 2003, leciono no Conservatório Municipal de Guarulhos.

Este artigo se justifica por pelo menos 3 motivos. Primeiramente, ele pode contribuir com uma reflexão sobre o ensino dos fundamentos de como tocar clarineta à literatura acadêmica em português. O segundo motivo refere-se ao valor social deste trabalho, por

¹ Recentemente 3 livros foram publicados em português, porém não discutem a pedagogia do REPE diretamente. Esses livros estão nas referências bibliográficas e seus autores são Cristiano Alves (UFRJ), Guilherme Garbosa (UFMS) e Ricardo Freire (UNB).

² Edmilson Nery é professor de clarineta na EMESP e o seu currículo encontra-se no Anexo A.

³ Max Ferreira é professor de clarineta no CDMCC e o seu currículo encontra-se no Anexo B.

⁴ Otinilo Pacheco é professor de clarineta na EMMSP e o seu currículo encontra-se no Anexo C.

abordar temas de extrema importância que agregam características e valores para estudantes, podendo ser, inclusive, decisivos para suas realizações profissionais. O terceiro motivo é proporcionar ganho de conhecimento aos que buscam informações sobre tocar clarineta. As habilidades que o estudante desenvolve no período em que trabalha o REPE podem resultar em um melhor aproveitamento do sistema respiratório, uma embocadura que proporcione sonoridades pertinentes às diferentes práticas musicais, flexibilidade para nuances no plano de dinâmica, na mudança entre os registros, na produção do timbre e na projeção do som, uma postura que evite problemas futuros de lesão, com relaxamento muscular, e propicie uma presença de palco almejada, uma emissão do som fácil e versatilidade nas mais variadas formas de articulação, legato, staccato e portato. Todas essas habilidades técnicas e cognitivas do REPE são trabalhadas sobre a aptidão que o/a aluno/a aflora por já possuí-las em si, e com o devido desenvolvimento alcançará competências para a execução do programa curricular com vistas à formação de clarinetistas em nível médio. Por se tratar de um tema amplo, o REPE, nesta abordagem não se pretende, obviamente, esgotar o assunto, e o tratamento dado à temática está relacionado, principalmente, à música de concerto, devido a minha formação, a dos professores entrevistados e a bibliografia na qual o artigo está fundamentado. Este artigo foi desenvolvido para complementar o trabalho dos/das estudantes e professores/as de clarineta e de instituições de ensino de música.

2.3 Fundamentos do REPE

O REPE compõe-se de quatro fundamentos que são respiração, embocadura, postura e emissão do som. A fim de embasar uma reflexão sobre os resultados das entrevistas, apresentarei, em seguida, as definições e o que compreende cada um deles na literatura da clarineta.

2.3.1 Respiração

É um ato involuntário do nosso organismo, ou seja, ele acontece independente da nossa vontade. Porém, quando alguém decide tocar um instrumento de sopro, o ar passa a ser o principal elemento para a emissão do som, “o combustível”, tornando necessário adquirir algum controle sobre o ato de respirar. A importância da respiração para a técnica da clarineta é ressaltada por diversos pedagogos, recebendo capítulos inteiros, como pode ser observado nos livros e trabalhos acadêmicos a seguir: Keith Stein (1999, p. 18-20), Frederick Thurston (1977, p. 6-10), Enéas Albuquerque Silva (2021, p. 42-46), Amandy Bandeira de Araújo

(2016, p. 25-26) entre outros. Assim, o ato de respirar que é algo orgânico para os seres vivos, e por isso chamado por alguns como ato passivo de respiração, para os instrumentistas de sopro precisa se tornar algo voluntário, ou seja, o instrumentista precisa controlar a respiração para que seja realizada no momento adequado e na proporção que se necessita, um ato ativo de respiração. A respiração ativa exige maior esforço, atenção e energia por parte dos que a praticam. Deste modo, algumas informações sobre o sistema respiratório, como a respiração acontece, suas fases, músculos utilizados, são muito úteis, valiosas e necessárias aos que desejam tocar bem um instrumento de sopro (NASCIMENTO, 2015).

Dentre os músculos que trabalham em função da respiração, um dos principais é o diafragma e, conhecer o seu funcionamento é fundamental para uma boa inspiração. O diafragma é um músculo com um formato que se assemelha a um paraquedas aberto e separa o sistema respiratório do aparelho digestivo. No ato da inspiração o diafragma comprime os órgãos do aparelho digestivo, fazendo um movimento para baixo, aumentando o espaço para os pulmões se expandirem além da caixa torácica e proporcionando maior capacidade de armazenamento de ar. Já no ato de expirar, há a ação dos músculos abdominais internos comprimindo o abdômen, diminuindo-o de tamanho, e fazendo com que ele volte ao seu lugar original, na medida em que os pulmões são esvaziados. Tanto no ato da inspiração como no da expiração, é importante que o clarinetista mantenha os músculos da garganta relaxados, evitando tensão, para que o sopro em forma de fluxo de ar possa passar sem encontrar resistência antes de chegar à boquilha do instrumento.

2.3.2 Embocadura

A clarineta é composta por cinco partes pela grande maioria dos fabricantes: boquilha, barrilhete, corpo superior da mão esquerda, corpo inferior da mão direita e campana⁵. A embocadura é como se chama o formato, ou a adaptação, da boca em contato com a boquilha e palheta visando a produção do som. O termo embocadura vem do francês embouchure, o qual deriva da palavra bouche – boca. A embocadura da clarineta mais comumente utilizada é feita com a arcada dentária superior em contato com a boquilha, e com o lábio inferior levemente dobrado sobre a arcada dentária inferior, como um revestimento, evitando o contato dos dentes inferiores com a palheta, a qual é afixada na parte plana e inferior da

⁵ Existem exceções, como por exemplo o modelo chileno Rossi que mantém o corpo superior da mão esquerda e o corpo inferior da mão direita em uma só peça.

boquilha (THURSTON, 1977, p. 1-5; STEIN, 1999, p. 12-15; ARAÚJO, 2016, p. 16-18; SILVA, 2021, p. 49-53). A pressão que se dá aos lábios na embocadura é, principalmente, para evitar o vazamento de ar que para o/a iniciante tende a acontecer pelas laterais dos lábios. No passado, muitos/as clarinetistas usavam dobrar os dois lábios, superior e inferior, na embocadura da clarineta. Essa embocadura é chamada de embocadura dupla e, hoje, é raramente utilizada, porém passível de se encontrar tanto no meio profissional como no amador.

De acordo com Stein (1999, p. 12), recomenda-se evitar uma pressão excessiva do maxilar inferior sobre a palheta, morder a palheta, o que diminui sua distância em relação à boquilha. Alguns chamam este procedimento de força de carregamento, pois carrega a palheta em direção a boquilha. Isso faz com que a sonoridade fique abafada, pois impede a palheta de vibrar livremente limitando a sua sonoridade. Para que isso não aconteça há que se atentar para não elevar a mandíbula inferior contra a palheta. Recomenda-se ainda evitar bochechas e deixar a musculatura do rosto firme e não relaxada. O queixo esticado no sentido para baixo, fará com que menos pele esteja em contato com a palheta, proporcionando maior vibração da mesma, ajudando a compor uma melhor sonoridade. Embora a embocadura possa mudar entre os clarinetistas, devido a características fisiológicas pessoais, a angulação da clarineta, distância em relação ao corpo, é indicada na literatura entre 40° (THURSTON, 1977, p. 2) e 45° graus (BONADE, 1962, p. 1). Alguns professores indicam estudar, sempre que possível, com o auxílio de um espelho para fazer a auto verificação dos itens da embocadura. Além dessas informações externas, e que são visíveis a olho nu, há ainda aspectos internos da embocadura como o tamanho da cavidade interna da boca (palato), enrijecimento ou relaxamento das estruturas internas, posicionamento e função da língua. Esses são exemplos de fatores relacionados à embocadura que, por não enxergar, exigem a atenção de um especialista, pois influenciam diretamente na produção do som.

2.3.3 Postura

Outro aspecto importante a ser observado desde o início do ensino da clarineta é a postura, incluindo a posição do braço, mãos e dedos. Uma postura adequada facilitará a respiração, ajudará na embocadura, evitará lesões musculares, dores em partes do corpo e tornará a atividade de tocar muito mais agradável e prazerosa. A postura sugerida neste texto servirá tanto para tocar em pé como sentado. Caso o executante esteja em pé recomenda-se evitar travar os joelhos, antes, mantê-los levemente dobrados.

Recomenda-se ao estudante de clarineta que busque manter a coluna ereta, cabeça erguida com os olhos voltados para a frente, pés levemente afastados em paralelo ou um a frente do outro, relaxar o corpo, evitar tensão nos membros e se portar da maneira mais natural possível (THURSTON, 1977, p. 1-2). Antes de começar a estudar o instrumento, é bom alongar as pernas, os braços, mãos, dedos e a coluna vertebral. Fixar um ponto imaginário na parede, em linha horizontal na altura aproximada dos olhos, pode ajudar a manter a cabeça erguida durante o tempo de estudo do instrumento. Os pés com a planta no chão e levemente afastados ajudará o clarinetista a manter o equilíbrio, a estabilidade e o conforto enquanto estiver tocando. Indica-se ainda manter os ombros para baixo, não erguê-los mas procurar relaxá-los, a partir da respiração abdominal. A clarineta deve formar em relação ao corpo do executante um ângulo aproximado entre 40° e 45° graus, como já mencionado (BONADE, 1962, p. 1; THURSTON, 1977, p. 2). Para isso, recomenda-se colocar os braços posicionados um pouco à frente do corpo, o que evitará o vício de apoiar o cotovelo no próprio corpo, como se estivesse descansando o braço do peso do instrumento. Essa angulação ajudará na embocadura e conseqüentemente em extrair uma sonoridade mais eficiente e ampla.

Quanto à posição das mãos e dedos, a literatura investigada (SILVEIRA, 2006, p. 58; SILVA, 2021, p. 38-42) indica que a mão esquerda deve ser posicionada com os dedos ligeiramente na diagonal, de cima para baixo, e a mão direita com os dedos no sentido perpendicular à clarineta, com os dedos mantidos o mais próximo possível do instrumento, ligeiramente arqueados como em posição da letra “C”. Em relação aos movimentos dos dedos, ela sugere que eles sejam discretos, sem levantar demasiadamente, e que sejam acionados inteiramente, sempre a partir da falange. Falange é o osso do dedo que sai da mão, junto ao metacarpo. Além disso, procurar manter os dedos relaxados, sem apertar a clarineta demasiadamente, proporcionará maior fluidez aos movimentos.

2.3.4 Emissão Do Som

A emissão do som na clarineta se dá quando o ar soprado no instrumento através da boquilha passa pela palheta fazendo-a vibrar. Essa vibração é amplificada pelo tubo do instrumento e se transforma em ondas sonoras transmitidas pelo ar. Essas ondas sonoras chegam até os nossos ouvidos e as identificamos como o som emitido pela clarineta. A palheta acoplada à boquilha é um elemento de resistência ao sopro do clarinetista, como uma válvula por onde o ar tem que passar obrigatoriamente, e onde o fluxo de ar sofre uma regulação. “A língua, os lábios e as estruturas móveis do sistema respiratório podem ser

usados para regular o fluxo de ar, servindo como válvulas adicionais”. (FUKS; FADLE apud ALVES, 2013, p. 21).

Para melhor compreensão sobre o processo de emissão do som, abordarei a apresentação sobre a emissão do som separando-a por partes, e explicando a importância de alguns elementos na produção do som. Primeiramente ao soprar na clarineta, verifica-se a vazão do ar que sai dos pulmões e chega até a cavidade bucal, chamada de fluxo de ar. Nessa parte está presente a pressão do ar que vem desde a parte baixa dos pulmões, próxima ao diafragma. Na boca há a intervenção da língua, a rigidez ou relaxamento das paredes internas da cavidade bucal, os palatos mole e duro, até o ar chegar a palheta. Para uma sonoridade consistente, é desejável um fluxo de ar constante na cavidade bucal, com o relaxamento dos elementos citados a pouco e sem intervenção desses na pressão do sopro. A pressão exercida pelo lábio inferior sobre a vibração da palheta interfere na produção do som, agindo diretamente na qualidade ou expressão que se queira dar a ele. Dentro do tubo da clarineta se forma a coluna de ar que se traduz em ondas sonoras. Em sua tese de doutorado, Alves (2013, p. 22) explica este fenômeno com as seguintes citações e como segue abaixo:

Segundo Oliveira, Goldemberg e Mendes (2009), o conjunto boquilha e palheta “age como uma válvula controladora de pressão a qual permite a entrada de energia no instrumento tanto para a inicialização do processo quanto para a manutenção das oscilações dentro do tubo”. No que concerne o funcionamento de sistemas que utilizam palheta simples, a pressão do fluxo de ar no “canal de escoamento rente à palheta” pode ser aproximado como 23 equivalente à pressão do fluxo na entrada da coluna de ar do instrumento (SCAVONE e SMITH, 2006).

2.4 Entrevistas

Excertos extraídos das entrevistas com os professores convidados, segundo a ordem cronológica de realização, precedidos por uma pergunta estrutural referindo-se ao REPE.

2.4.1 Respiração

Em sua dissertação de mestrado chamada Estratégias de Estudo Aplicadas na Parte da Clarineta para Performance do Duo para Clarineta e Fagote de Guerra-Peixe (1970), Enéas Albuquerque Silva destaca que “Além da qualidade do som e projeção sonora, uma respiração adequada influencia na qualidade de timbre e dinâmica.” (SILVA, 2021, p. 47).

2.4.1.1 Max Ferreira

Você ensina respiração para os alunos? Como?

Ensino sim. Mas eu tenho alunos com objetivos diferentes, por exemplo, vou entrar um pouquinho em detalhes aqui. Então eu sou professor em Tatuí com o objetivo de profissionalizar, com uma visão profissionalizante, técnica do curso. E sou professor na minha cidade, onde ensino pessoas que querem tocar na banda e tocar em casa, com o objetivo mais amador. Então eu ensino respiração meio indiretamente aos que querem ser amadores. Mas, aos alunos do nível técnico que visam a profissionalização, ensino como material didático mesmo. Agora você quer saber a técnica que eu uso ou o processo?

Observa-se que o professor Max ensina respiração aos seus alunos, porém de maneira diferente, de acordo com o objetivo do seu público alvo. Para os que querem ser amadores, ele aborda superficialmente, aos que almejam a profissionalização, em detalhes.

Então, eu tento mostrar todo o aparelho respiratório visualmente, ou na imaginação, porque é interno. Eu localizo os pontos, peço para os alunos identificarem os pontos e apalparem. Por exemplo, o diafragma, ele toca no peito, nós fazemos movimentos respiratórios abdominais e torácicos, e aí a gente tenta localizar esses movimentos. A gente sempre passa o que a gente aprendeu normalmente. Se funciona para a gente, a gente acaba transmitindo. Então, eu transmito, eu passo, eu apresento a noção de centralizar o exercício respiratório no abdômen, no sistema respiratório fundamentado no funcionamento do diafragma [...] O exercício (feito pelos alunos sob a supervisão do professor) é para que eles façam o diafragma funcionar voluntariamente.

O aluno é conduzido pelo professor a identificar os órgãos do aparelho respiratório, em especial o diafragma, apalpando, observando o seu movimento e fazendo exercícios para tornar o seu funcionamento voluntário.

2.4.1.2 Otinilo Pacheco

Você ensina respiração para os alunos? Como?

Com relação a respiração eu tenho para mim como didática o sentido de ter necessidade. Eu já estudei com professor que é x ou y, tem que fazer assim, radical, sistemático, como por exemplo o próprio Gunter. E também estudei com Maurício Loureiro, que iniciou o seu próprio estudo tardiamente. Você sabe que ele estudou Engenharia no ITA e depois decidiu fazer clarineta. Então, quando começou a estudar clarineta já devia ter mais de 20 anos. E depois foi para a Alemanha estudar, onde passou 7 anos. Você imagina um cara começando com essa idade, teve que ser linha dura, muito radical, e eu cheguei a estudar um pouco também com o Loureiro. Então, tem os prós e os contras de você ir para uma linha muito radical, ou para uma didática onde você tem que sempre procurar cativar. Porque, lógico que o interesse tem que ser do aluno, mas você também tem que oferecer alguma coisa, não é verdade? É uma troca dos dois lados. [...] Mas sempre na minha vida eu norteiei com isso, a questão da necessidade. Porque não adianta nada você fazer uma palestra sobre respiração, por exemplo, você pode até indicar alunos para assistir uma palestra sobre respiração, quem vai absorver essas informações? Só quem tem essa necessidade. Esses irão realmente estudar respiração. É mais ou menos como dizer: vai ter uma palestra sobre como se preparar para a corrida São Silvestre. Ha ha ha ha [...]. Só vai comparecer quem realmente tem essa necessidade, quem tem o sonho de correr a São Silvestre.

O professor Otinilo destaca um de seus princípios: ensinar ao/a aluno/a o que este sente necessidade de se aprofundar, o que ele aplica à respiração. Essa postura exige

sensibilidade do professor, para não impor uma informação, um conhecimento, algo somente visando equipar o/a aluno/a com uma técnica, sem que esse/a tenha o real interesse pelo assunto.

Sim. Até porque no caso de crianças, se são muito crianças nem dá para falar disso... Mas o mais importante é ele estar desenvolvendo um gosto musical, o prazer de tocar, do que ficar preocupado com a técnica. Porém, à medida que há realmente já uma certa idade, 15 anos pelo menos, até antes disso, eu com 13 anos já era crieri para caramba, queria saber tudo, ia atrás de tudo, pode-se ir introduzindo um pouco mais de técnica. Dependendo da idade, existe a idade cronológica e a idade emocional, e o professor precisa verificar o melhor momento para isso.

Para as crianças, afirma o professor que é melhor procurar despertar o interesse delas no fazer musical, no gosto pela música, do que propriamente no desenvolvimento técnico. Com o amadurecimento vai se introduzindo a técnica aos poucos, segundo a necessidade.

Mas quando [o/a estudante] entra na escola de música que já tem um programa de ensino, daí eu vou precisar disso para formar a ideia de som. Então, eu realmente tento cativar o aluno partindo da ideia de que a coluna de ar é muito importante.

Encerrando, o professor acrescenta que os/as alunos/as maiores, nas séries mais adiantadas do curso regular de clarineta, aprendem sobre a respiração.

2.4.1.3 Edmilson Nery

Você ensina respiração para os alunos? Como?

Na minha maneira de ensinar eu nunca entrei em detalhes sobre a respiração. Eu sempre percebo quando estou dando aula se o aluno levanta o ombro, fazendo aquela respiração que acaba dificultando, então eu falo para não fazer isso. Respirar normal mas sem levantar os ombros. Mas não falo assim, aquela coisa de respirar aqui usando o diafragma, e faça isso ou aquilo. Eu sempre vou conduzindo, ou seja, aumentando a frase para ficar maior o tempo sem respirar, e soprando mais, e eu acabo conseguindo com esse mecanismo de fazer o aluno soprar, de ampliar as frases fazendo frases maiores, e não fazer frases muito curtas. Geralmente o aluno tem essa coisa de respirar picadinho, não é? E eu percebo que por esse caminho, pelo menos que eu comecei a fazer por muitos anos, tem dado resultado. Então eu não tenho trabalhado nenhum detalhe, respirar assim ou respirar assado. A minha forma de melhorar a respiração deles é exatamente na maneira de tocar, de fazer o fraseado, é pelo som. Vou fazendo com que eles toquem e vou mostrando, esse som tem que soprar desse jeito, e assim é uma coisa que naturalmente vai acontecendo. Porque cada um acaba tendo uma maneira particular de tocar. Pelo menos para mim funciona assim. Eu não tenho uma fórmula de ter que respirar de determinada maneira. E lógico, eu sugiro também ter alguma atividade física, alguma coisa para melhorar o condicionamento.

O professor Edmilson ensina respiração, porém, não trata do aparelho respiratório especificamente. A sua maneira de trabalhar a respiração com os/as alunos/as é por meio de frases, aumentando-as de tamanho aos poucos, e por meio do som que se quer emitir. Ele advoga que a respiração e o sopro devem ocorrer em função de um objetivo maior, do som que se deseja produzir.

Um exemplo que uso para ajudar os alunos a soprarem mais é o caso do Mamão, ex-fagotista do TMSP. Ele costumava dizer, aos que admiravam o seu som, que para tocar o instrumento de sopro o mais importante era soprar. Porque os alunos de clarineta costumam morder a palheta quando passa dos médios para os agudos. Então eu sempre vou usando esse caminho do ar, de soprar muito, de ir aumentando as frases, e eu percebo que a maioria consegue ampliar dessa forma.

Mamão, ex-fagotista do TMSP, com a idade avançada, tinha apenas um dente na boca, porém, possuía uma sonoridade admirada por muitos. Dizia que o mais importante no instrumento de sopro é o ar, o sopro. Então, “não é instrumento de boca, mas de sopro”, dizia Mamão. Esse exemplo reforça a necessidade do/a aprendiz de instrumento de sopro procurar melhorar o controle do ar ao tocar o seu instrumento.

Eu me lembro até de algumas conversas com o Daniel Havens, ex-trompista da OSESP e ex-maestro da BSESP (Banda Sinfônica do Estado de São Paulo). Ele falava que para respirar a gente tem que usar o corpo todo. E falava que às vezes você respira, ele usava essa alegoria, até pelos olhos. Então, ou seja, de você conseguir o ar por todo o corpo, não só pensando em um determinado ponto. Acho que com essa ideia você acaba desenvolvendo uma capacidade maior de respiração. Eu sei que existem até equipamentos que o pessoal chegou a usar numa época, que tem que soprar uma bolinha através de uma mangueira, eu acho que você chegou a ver isso. Esses aparelhos foram desenvolvidos por um músico americano, que tocava na Orquestra Sinfônica de Chicago, o Jacobs, que era tubista e tinha um pulmão apenas. E ele acabou desenvolvendo mais a respiração por conta disso, e foi estudando e tudo mais. A história é essa, ele era tubista da Sinfônica de Chicago e tinha um pulmão só. Mas eu não sei se funcionaria para as minhas aulas essa abordagem do Jacobs.

Frase atribuída pelo professor Edmilson ao maestro Daniel Havens: “Respirar usando o corpo todo, ‘até pelos olhos’, e não pensar apenas em um determinado ponto.” Esse conceito pode ajudar os alunos a desenvolverem a capacidade de respirar. Sobre os aparelhos para realizar exercícios de respiração, foram desenvolvidos pelo músico e professor americano Arnold Jacobs, ex-tubista da Orquestra Sinfônica de Chicago e que tinha apenas um pulmão.

2.4.1.4 O autor

Você ensina respiração para os alunos? Como?

Eu costumo ensinar respiração para os alunos/as, comento principalmente a respeito do diafragma e do movimento abdominal para inspirar e expirar. Porém, não costumo enfatizar a respeito da respiração por entender que o mais importante é saber soprar para obter o som. Acho que, se o/a aprendiz estiver muito preocupado/a com o movimento do diafragma, pode ficar desatento com o sopro e não alcançar a sonoridade desejada, que é justamente onde precisamos manter o foco. Então, ensino a respiração quando sinto que o/a aluno/a precisa desse conhecimento para expandir a sua capacidade e melhorar o sopro e a sonoridade.

O quadro abaixo apresenta um resumo dos principais itens delineados pelos entrevistados e por mim. Ele considera se cada professor ensina ou não o tópico da respiração com seus/suas alunos/as e de que forma o fazem.

Quadro 1: Respiração - quadro comparativo

Professor	Ensina? S/N	Como?
Max	S	Segundo o objetivo do público alvo. No curso técnico os alunos apalparam, observam o movimento do diafragma e fazem exercícios de respiração.
Otinilo	S	Segundo a necessidade do aluno. Ensina para os alunos maiores, que estão nas séries mais adiantadas do curso regular de clarineta.
Edmilson	S	Não costuma abordar o aparelho respiratório. Vai aumentando o tamanho das frases e ensina o sopro e a respiração em função do som que se quer emitir.
Epitácio	S	Ensina sobre o aparelho respiratório, diafragma, movimento para inspirar e expirar, porém sem ênfase, por acreditar que aprender a soprar, e nisso manter o foco para obter a sonoridade desejada, é mais importante.

Fonte: elaborado pelo autor

2.4.2 Embocadura

Em seu livro *Clarinet Technique*, o pedagogo inglês Frederick Thurston salienta que “Tendo selecionado o que você acha que será uma satisfatória combinação de palheta e boquilha, o primeiro passo é estabelecer uma boa embocadura, ou o necessário formato da boca, a qual inclui o posicionamento e controle das mandíbulas, lábios, dentes e músculos adjacentes.” (1977, p. 1, tradução minha)

2.4.2.1 Max Ferreira

O que você teria a dizer sobre a embocadura?

Sim, sobre a embocadura eu apresento para o pessoal. Eu tento orientar de maneira que a embocadura fique o mais natural e orgânica possível. Bem, com os alunos eu digo assim. Você vai tocar clarineta, você vai pensar da seguinte forma: imagine que você está escrevendo na escola, lembra quando a gente vai para a escola, e senta uma mosca no seu queixo. Às vezes tem uma mosca voando e ela senta no seu queixo. Você joga a caneta e dá um tapa na mosca e volta a escrever. Mas se você está com muita pressa e não quer jogar a caneta, o que você faria? Você faria assim, é isso que você faria, sopraria no queixo. O formato da boca quando soprarmos no queixo para tirar de lá a mosca será o formato da embocadura para tocar o clarinete.

O professor Max usa de ludicidade ao explicar sobre a embocadura para os/as alunos/as: “A mosca no queixo”. Isso pode ter um efeito muito positivo, pois nas primeiras aulas o/a aprendiz costuma ficar tenso, professor/a e aluno/a tiveram pouco tempo juntos, e

esse argumento lúdico pode ajudar a “quebrar o gelo”, fazer o/a aluno/a relaxar, e absorver melhor a informação.

Mas agora vamos botar, colocar a boquilha na boca. Nós temos dois pontos de referência na embocadura, um é o dente de cima e outro o dente de baixo. Entre esses dois pontos você vai encaixar a boquilha. E falo isso de maneira muito superficial porque é a forma que eu achei para deixar a informação mais acessível. O dente de cima você vai cravar na boquilha, apoiar na boquilha. Até hoje lembro que o meu professor falava para eu descansar a cabeça no instrumento. Que ele empurrava a minha cabeça para eu descansar a cabeça no instrumento, forçar em cima o apoio todo na parte superior. E embaixo não dá para fazer a mesma coisa senão a palheta não vibra. A palheta só vibra por não estar mordida, apertada demasiadamente. Então você vai fazer o sopro para afastar a mosca do queixo. Quando você for soprar a mosca aqui no queixo, o que acontece, o seu lábio inferior entra para dentro da boca um pouco, e o queixo fica esticadinho. Então você vai pensar nisso, por o dente na boquilha e imaginar o sopro na mosca, como se eu fosse soprar a mosca embaixo no canto do queixo. Aí eu falo: agora sopra a mosca. Sopra para tirar a mosca. Aí ele sopra e já tira o som. Então eu confesso, de coração, que nunca tive nenhum aluno que na primeira tentativa não tirasse som. Nenhum aluno foi soprar e não saiu a nota, aquela situação de entupir ou sair qualquer outra coisa, morder a palheta. Todos eles que sopraram tiraram um som. Pode não ser um som tão bonito, ou desafinado, feio, mas sai a nota e aí a gente aplaude para incentivar.

Das palavras do professor Max, destaco os aspectos referentes aos dentes, lábios, queixo e o sopro. Quanto ao ensino da embocadura, ele fala da necessidade de se ter objetividade nas informações para facilitar a compreensão. Por fim, ele ressalta a importância do elogio para cultivar a motivação.

2.4.2.2 Otinilo Pacheco

O que você teria a dizer sobre a embocadura?

Eu sempre aprendi assim, e também sempre digo isso em aula, que a embocadura é o telhado de uma casa. É como o telhado de uma casa. Você não constrói a casa pelo telhado. Então você faz primeiro o alicerce para subir as colunas e as paredes. A coluna que serve para sustentar a casa representa a coluna de ar para sustentar o som. E a embocadura é uma consequência. É assim, como um telhado está para uma casa. Então temos aí a questão da necessidade. Se você desenvolve uma coluna de ar que você sopra mais, que você impõe mais, lógico que você vai ter que ter uma embocadura que consiga resistir a isso. Se você não sopra nada, usa palheta como uma folha de papel, zero, qualquer arzinho faz vibrar, então você não tem necessidade de resistência. E a embocadura na verdade até faço um trocadilho, não é “bocadura” mas o fato de embocar, colocar a boca no instrumento. Isso é cientificamente pensado, para dizer que no fundo, aí por trás disso, quero dizer que a “bocadura” seria uma coisa externa, como se fizesse uma careta, mas na verdade a embocadura não é apenas isso. É de dentro para fora. Que é onde você por colocar pressão, por usar a coluna de ar e a vibração da palheta, se você vai aumentando a força da palheta e tudo o mais, por necessidade de prolongar mais o som, vai exigir uma musculatura mais rígida e o reflexo disso é a formação, é a embocadura. Daí tem várias coisas na questão da embocadura e você sabe. Mas no caso, o principal é a necessidade e que é de dentro para fora. [...]

O professor Otinilo aborda a embocadura como sendo o telhado de uma casa. As colunas que sobem do alicerce e sustentam a estrutura da casa, representam o fluxo de ar e a

coluna de ar que sustentam o som. O telhado, que cobre a casa, representa a embocadura. Então a embocadura surge a partir de uma necessidade, o sopro, e deve ser pensada de dentro para fora.

Eu gosto muito de dar o exemplo e o exercício da abelhinha. Como os trompetistas fazem abelhinha. O estudo da abelhinha é a junção da técnica de boca chiusa que se usa para cantar, que é cantar com os lábios cerrados e a boca aberta por dentro. A isso soma-se o sopro e a vibração do lábio. Mas enfim, isso já estimula ao/a aluno/a entender que tem uma ação na lateral dos lábios para fazê-lo vibrar. E, quanto mais eu exigir isso e querer aumentar o campo de vibração nos lábios daí vem a embocadura, que é o estudo da abelhinha. Então você faz no comecinho assim, no meio, o campo de vibração. Quando esticamos os lábios para aumentar o campo de vibração então vem o formato da embocadura para a clarineta. Aí, em cima disso, uma coisa que eu também gosto de falar é buscar o mais natural possível. Também costumo falar para os alunos a respeito da resistência que se forma na embocadura. A resistência é um tipo de força a qual deriva por meio de movimentos contrários. Músculos se voltando para o centro da boca e músculos fazendo força para fora.

Sintetizando as colocações do professor Otinilo, destaco o exercício de “abelhinha” também conhecido como *buzzing*⁶, vibração labial com o sopro e pressão nas laterais da boca, a busca por naturalidade e o desenvolvimento de resistência muscular, pois os músculos da face envolvidos na embocadura fazem movimentos contrários. Ou seja, os músculos da parte inferior do queixo se voltam para baixo, enquanto os músculos da parte superior se direcionam para o centro da boca.

2.4.2.3 Edmilson Nery

O que você teria a dizer sobre a embocadura?

Bem, se tratando da embocadura, primeiramente tem que ter um cuidado com cada aluno. [...] A primeira coisa da embocadura é respeitar cada um. Porque é uma coisa que o professor vai falar, tem que dobrar aqui, tem que dobrar ali, isso exige o cuidado de perceber onde o aluno funciona melhor. Nem sempre estar no centro é o melhor caminho. Porque cada um tem uma denteição diferente, músculos diferentes, lábios diferentes. Então, depois disso, a questão da embocadura é o que eu menos mexo. E do mesmo jeito que eu falei da respiração, então vou trabalhando a partir da sonoridade. Se está muito aberto então sugiro deixar um pouco mais resistente a embocadura. E eu uso algumas coisas, como do tipo ele olhar para o espelho, e manter os olhos abertos, e sempre olhar para cima. Porque quando você olha para baixo os músculos vão para baixo e a embocadura fica murcha. E quando você olha para cima os músculos se ajeitam muito melhor. E a outra coisa é a combinação que o aluno usa de boquilha e instrumento. Não adianta falar de embocadura perfeitamente e o aluno estar com uma combinação que vai forçar ele a desenvolver vários problemas.[...] Não adianta a gente pensar só em embocadura. A respiração, a embocadura e outros assuntos, estão todos dentro do mesmo contexto. Tem aquela famosa frase em filosofia que diz assim, “o todo é sempre maior do que a soma das

⁶ *Buzzing* ou abelhinha é um exercício comumente praticado pelos/as instrumentistas da família de metal. Segue alguns links para maior esclarecimento. <http://trompete.objectis.net/artigos/buzzing>; <https://abt.art.br/wp-content/uploads/2020/09/SILVA-Raphael-e-RONQUI-Paulo-Raphael-Silva-e-Paulo-Ronqui-A-pra%CC%81tica-do-buzzing-no-ensino-dos-instrumentos-de-metal.pdf>

partes”. Então a gente sempre tem que ver “o todo”. [...] Tem o instrumento, a boquilha, a combinação com a palheta, e a situação individual de cada um também. Então, como eu ia dizendo, acho que é bem complexo. Eu acho que tudo está interligado quanto à embocadura. Bem, tem que observar o instrumento também, se o instrumento está vazando vai dar problema. Porque você vai acabar forçando. Se está tocando com uma palheta muito dura. [...] Então eu costumo fazer dessa maneira com os meus alunos. Não dá para falar só dá embocadura. Eu acho que está tudo dentro desse contexto. Quando você tem uma combinação que é ideal para você, você não vai desenvolver problema. Pelo menos essa parte física da coisa como instrumento, boquilha e palheta não será um problema. Agora se você tem alguma coisa que não funciona muito bem para você é capaz de gerar problemas.

O professor Edmilson diz que o primeiro item a se tratar quanto a embocadura é respeitar a individualidade de cada um/a. A arcada dentária, o queixo e os lábios são diferentes em cada indivíduo, ou seja, cada indivíduo é único/a e deve ser respeitado/a como tal. Ele propõe que não se deve impor uma embocadura, mas buscar a naturalidade. Outro item importante ressaltado por ele é a procura pela adequação entre instrumento, boquilha e palheta. De acordo com o professor, a falta de adequação em um desses itens pode ocasionar problemas futuros, inclusive de embocadura.

2.4.2.4 O autor

O que você teria a dizer sobre a embocadura?

A embocadura é o ponto de conexão mais íntimo entre o corpo humano e a clarineta. A sonoridade pode sofrer alteração dependendo de como a embocadura é formada, e o/a clarinetista poderá emitir o som com maior facilidade. Eu sugiro ao/a aluno/a colocar a boquilha na boca de forma que não fique muito para dentro (facilitar o controle da vibração da palheta) nem muito na ponta (perda do volume, intensidade). Também peço ao/a estudante que evite morder a palheta (força de carregamento) para obter melhor vibração da mesma e uma sonoridade mais rica em harmônicos.

O Quadro 2 apresenta um resumo dos principais itens delineados pelos entrevistados, e também minhas considerações, com respeito à embocadura.

Quadro 2: Embocadura - quadro comparativo

Professor	O que dizer a respeito?
Max	Ludicidade “a mosca no queixo”. Dentes, lábios, queixo e o sopro. Objetividade para facilitar a absorção da informação. No final, aplaudir para incentivar.
Otinilo	Como o telhado de uma casa. Vem de uma necessidade, o sopro. Deve-se pensar de dentro para fora: não é “boca dura” mas “embocadura”. Exercício: abelhinha, “buzzing”; o mais natural possível; resistência.
Edmilson	Respeitar a individualidade de cada um e buscar a naturalidade. Estudar com espelho e

	procurar olhar para frente e para cima. Buscar adequação do instrumento, da boquilha e da palheta. “O todo é sempre maior que a soma das partes”.
Epitácio	Colocar a boquilha na boca de forma que não fique muito para dentro nem muito na ponta. Evitar morder a palheta para obter melhor vibração e sonoridade mais rica em harmônicos.

Fonte: elaborado pelo autor

2.4.3 Postura

Em seu artigo intitulado Mãos e Dedos: Técnica, Saúde e Sucesso para o Clarinetista, publicado na revista Música Hodie, Vol. 6 nº. 2, Fernando José Silveira afirma que “O posicionamento das mãos e dos dedos, como foi visto, é de extrema importância para o desenvolvimento do aluno, sua saúde, para a manutenção diária da técnica e para o sucesso profissional do clarinetista.” (SILVEIRA, 2006, p. 59)

2.4.3.1 Max Ferreira

Qual a postura adequada para tocar clarineta, considerando o tronco, os braços, as mãos e os dedos?

Eu penso e observo a posição mais ereta possível, mais reta possível, da coluna. Evitar curvar, para a coluna não dobrar para a frente. Enfim, deixar o tronco ereto. Além de ficar bonito evita problemas de dores futuras. Eu sempre faço a observação, de se sentar e ficar bem retinho, tipo foto 3 por 4, dobrar um pouco o corpo para frente. Você vai provar um pouquinho para frente, um pouco para trás, até achar o seu ponto de equilíbrio. Sentar na ponta do assento pode ajudar a encontrar o ponto de equilíbrio.[...]

Quanto à postura, o professor Max observa e procura deixar os alunos com a coluna o mais ereta possível, como se fosse tirar uma foto 3x4. Além disso, o professor busca ajudar o aluno a encontrar o ponto de equilíbrio, sentando-se na ponta da cadeira.

Depois introduzo o melhor posicionamento dos braços. Peço que relaxe a partir dos ombros. Você está descansando. Agora, eu falo, você vai dobrar os seus braços e antebraços de modo que você consiga segurar o seu instrumento. Então, não mudou nada no braço, apenas dobre o antebraço. [...] Eu vejo, é muito comum uma pessoa na hora de tocar subir o ombro. Por alguma razão, aqui em cima nos ombros, é o lugar do corpo onde o músculo costuma tensionar. Mas se isso se repete por muito tempo o músculo entra em estresse, estafa, ele se cansa. E aí começa a dar sinais de que está inflamado e que vai se lesionar de alguma forma. Então, eu peço para que eles fiquem relaxados e na vertical. Eu mesmo seguro o instrumento na frente deles no ângulo aproximado de 45 graus como diz o Nabor Pires. Agora eu seguro o instrumento e ele traz o braço para o instrumento até encaixar. O objetivo é pegar o instrumento de forma que não altere a posição do ombro ou mova o mínimo possível aqui no braço, na parte de cima. Resumindo, ereto vertical e sem tensão no ombro. A tendência é ele chegar no instrumento sem deformar nada, acho que é isso. Não costumo entrar muito em detalhes senão vai saturando de informação.

Resumindo, o professor enfatiza manter os braços e ombros relaxados, sem tensão para evitar lesão muscular e consequente dor, e flexionar o cotovelo para alcançar o instrumento.

2.4.3.2 Otinilo Pacheco

Qual a postura adequada para tocar clarineta, considerando o tronco, os braços, as mãos e os dedos?

Então, assim, de novo em cima da questão da necessidade, e também outra premissa que eu gosto muito de trabalhar é ser o mais natural possível. Porque se você faz uma coisa muito forçada você poderá ter problemas no futuro. Por observar que fulano teve tendinite e até distonia, por exemplo, é que às vezes num determinado processo a pessoa fez algo forçado, de uma maneira além do limite. Então eu gosto de sempre trabalhar essa questão do ser o mais natural possível. Não adianta a gente querer ser uma máquina se a gente não é. Nós somos seres humanos. Então tem que ser o mais natural possível em desenvolver esses conceitos.[...] O fato de você trazer o instrumento à boca já ajuda bastante. Lógico, também entra a questão de ser disciplinado para fazer sempre assim.[...]

O professor Otinilo busca uma postura que seja a mais natural possível, sem forçar os membros, sem tensão e trazendo o instrumento à boca.

Aí é importante também ter a seguinte consciência. Que o instrumento já é seguro com o Polegar da mão direita e com a arcada dentária superior. Então, a gente faz um contrapeso. Eu costumo dar aquele exemplo, que se você soltar o instrumento no polegar ele vai pender para a frente, porque ele é mais pesado na parte de baixo, por causa da campana, e o dente superior está ali só para ser o contrapeso. Então, com isso você fecha duas coisas importantes que são alcançadas pelo fato de o instrumento estar na postura adequada: você tem os outros dedos livres para serem ágeis, sem tensão nenhuma, porque o instrumento está seguro pelo polegar direito; e a arcada dentária inferior, com a mandíbula, deixa livre toda a musculatura para a palheta vibrar com o sopro.[...]

O professor argumenta que o instrumento é mantido com o polegar da mão direita e apoiado nos dentes superiores. Isso deixa os dedos das mãos direita e esquerda livres para serem ágeis, sem tensão. Além disso, libera a mandíbula inferior para permitir que o lábio inferior trabalhe livremente, favorecendo a sua musculatura e a vibração da palheta.

No caso da postura, além do que já falamos, você pode preparar o aluno com a necessidade de que ele tem que se apresentar. Pode ser para um familiar, que é legal também falar disso. Às vezes a pessoa tem um incentivo junto à igreja, que é ótimo também, ou pode surgir a necessidade de o/a aluno/a fazer um teste, ou um masterclass, que daí vai ter que mostrar uma obra diante de um professor. Ou até mesmo fazer um concurso, ou um recital e tudo o mais. Porque o nosso grande objetivo é tocar. Então, inserindo essas necessidades, esses argumentos, você começa a falar também da postura. Você não vai entrar no palco como se estivesse indo para a força, com medo. Medo todos têm, mas você precisa encarar a situação assim como um ator se prepara para desenvolver um personagem. A gente também tem que se preparar para ter uma postura de palco, de como se apresentar. Então você vai induzindo essas coisas e a pessoa começa a se preocupar também com a postura.

Além do que já foi dito, ele acrescenta que pode-se usar como argumento para melhorar a postura do aluno, a necessidade de se apresentar em público, tocar para parentes, fazer master-class, teste, avaliação ou concurso. Ele diz que a preparação para um músico se apresentar em público se assemelha à elaboração de um ator de teatro na composição de um personagem.

2.4.3.3 Edmilson Nery

Qual a postura adequada para tocar clarineta, considerando o tronco, os braços, as mãos e os dedos?

Então, eu falei que eu tive uma gravação há duas semanas atrás, uma entrevista, sobre a distonia. E eu acabei desenvolvendo a distonia, no caso na minha mão esquerda, e isso foi no final dos anos 90 até o início dos anos 2000, que acabou com a minha saída da OSESP. No meu caso, vou dar um exemplo de algo que acabou contribuindo com essa distonia. Eu entrei muito novo na OSESP e eu tinha que me virar para conseguir resultados. Muita tensão, muita coisa estudando sob pressão, porque tinha que preparar o repertório em pouco tempo. Então, essa tensão toda e essa coisa acaba prejudicando seriamente a postura. Eu acho que a postura é importante e tem que ser o mais natural possível. Eu enfatizo bastante a questão do dedilhado, de começar a trabalhar muito leve, fazer exercícios, eu aprendi isso um tempo depois. De você imaginar quando você está fazendo um dedilhado, por exemplo, está fazendo o fá 3. Então tem um elástico, imagina como se o seu dedo fosse elástico, não sei se dá para você ver daí, articulando entre o fá, o mi, e o ré, você deixar o movimento elástico e não mecânico, entendeu? Então na parte da mão isso é muito importante. Uma outra coisa que tem que se observar é o dedo polegar. Para nós clarinetistas, na mão esquerda no clarinete, temos a chave do registro atrás, e tem alguns que colocam o polegar da mão esquerda atrás na posição vertical. E isso acaba tensionando os dedos. O certo é o polegar ficar inclinado e não totalmente na vertical, reto. Como se você estivesse pegando o instrumento naturalmente. E isso é importante, é algo que eu procuro observar em todos os alunos e já corrigir, porque, se essa posição vai sendo condicionada, automaticamente os outros dedos vão encolhendo [...].

Igualmente ao professor Otinilo, o professor Edmilson defende que a postura seja o mais natural possível. Ele acrescenta que o dedilhado precisa ser trabalhado lentamente, sempre de maneira elástica⁷ e não mecânica, que o dedo polegar da mão esquerda deve ficar inclinado, próximo do sentido horizontal e nunca na vertical, e que a clarineta deve ser mantida com a naturalidade com que se segura um copo de água.

2.4.3.4 O autor

Qual a postura adequada para tocar clarineta, considerando o tronco, os braços, as mãos e os dedos?

⁷ Entendo o termo “movimento elástico” dos dedos da mão citado pelo professor Edmilson como sendo um movimento suave e bem sincronizado entre as juntas que unem os ossos falange, falanginha e falangeta, proporcionando uma ação precisa e leve aos dedos.

A postura e a posição dos dedos são importantes por evitar problemas de tendinite, distonia focal, dores musculares etc. A maneira de posicionar-se com o instrumento também pode proporcionar boa comunicação do/a instrumentista com outros/as musicistas, caso seja uma performance coletiva, ou com o público. Costumo orientar o/a aluno/a a manter a cabeça erguida, procurar olhar para a frente, trazer o instrumento à boca (trazer o instrumento para si e não abaixar a cabeça para embocar o instrumento) e buscar a descontração dos músculos, evitando tensão desnecessária nos ombros e braços. Além disso, peço para os/as estudantes procurarem deixar as mãos e dedos descontraídos e o mais próximo do instrumento, buscando movimentos curtos, pequenos.

O quadro abaixo apresenta um resumo dos principais itens delineados pelos entrevistados e por mim. Ele apresenta os pontos referentes à postura que nós professores da pesquisa consideramos adequada e como abordamos esse tema com os nossos/as respectivos/as aprendizes.

Quadro 3: Postura - quadro comparativo

Professor	Qual a postura adequada?
Max	Coluna ereta, braços e ombros descontraídos. Como a pose para tirar foto 3x4. Encontrar o ponto de equilíbrio. Relaxar os braços a partir do ombro. Flexionar o cotovelo para alcançar e segurar o instrumento.
Otinilo	O mais natural possível. Evitar esforço desnecessário. Trazer o instrumento à boca. Clarineta segura entre o polegar direito e os dentes superiores. Dedos livres e mandíbula inferior sem carregamento na palheta. Argumentar a necessidade de postura para tocar em público.
Edmilson	O mais natural possível. Movimentar os dedos lentamente, movimento elástico e não mecânico (ver nota 7). Polegar esquerdo inclinado e próximo da horizontal, jamais na vertical.
Epitácio	Cabeça erguida, trazer o instrumento à boca e buscar a descontração dos músculos, evitando tensão desnecessária nos ombros, braços, mãos e dedos.

Fonte: elaborado pelo autor

2.4.4 Emissão do Som

Em sua tese de doutorado intitulada, O Processo de Emissão do Som na Clarineta: proposição e validação de um plano de instrução, Cristiano Siqueira Alves declara que “a obtenção de uma sonoridade específica depende de uma combinação de processos vibratórios. Nos instrumentos de sopro, os sons produzidos são iniciados e mantidos através da aplicação de um fluxo de ar direcionado à entrada do instrumento”. (ALVES, 2013, p. 22).

2.4.4.1 Max Ferreira

Como se dá a emissão do som na clarineta e como ensinar isso aos alunos?

Bem, eu penso nisso como um assunto muito amplo. Até porque a própria tessitura da clarineta, como é muito grande, então sempre fui muito preocupado com isso. Para mim, a questão da emissão do som com equilíbrio e uniformidade entre os registros da clarineta está na vogal, no vocalize, na parte interna da embocadura.[...]

Para o professor Max, a uniformidade e equilíbrio entre os registros da clarineta na emissão do som está no trato vocal, em como se posicionar a parte interna da boca, ou seja, os palatos duro e mole, a língua, a rigidez ou o relaxamento dos músculos da cavidade interna e bochechas.

Depois, com o progresso do aluno e na medida em que ele passa de registro, surgindo a necessidade, a gente sabe que as notas agudas são harmônicas das graves, então vamos falando. Algumas são harmônicas mas a gente tem que contribuir para que isso funcione melhor, e esse ajuste é através da vocalização, é o que eu falo. Uma vogal mais aberta, mais relaxada, que serviria para o sol grave por exemplo. Pode ser que funcione bem para o grave, mas do sol grave para o sol agudo a distância é muito grande. Então, de acordo com a minha concepção tem que se fazer um ajuste, pensar diferente, senão você não sai do dó 3 para o sol 4. Aí eu entro no assunto da vogal e então, agora, essa nota muda. Eu mostro para ele ouvir o som. Essa nota aguda precisa de um outro ajuste. Você vai tentar tocar essa nota agora pensando em fazer o ajuste. Então você vai fechar, não fala fechar a garganta, pensa no curso de um rio. Você vai falar para ele pensar em ir do “a” para o “i”, aaaaaiiiiiii. Então ele toca só uma vez, pega com a boca relaxada “a” e sobe para o “i”, para ajustar a afinação da nota. Depois ele repete o mesmo procedimento algumas vezes, por alguns minutos, para fixar como ajustar a vocalização na passagem do grave para o agudo. Na mudança de região do grave para o agudo, mudança de registro. Quando o aluno sair da sala de aula ele já teria entendido como é o procedimento e ao chegar na casa dele saberá como estudar. Eu sou muito preocupado com essa vocalização. Por causa disso é que nós temos situações, no agudo, de dificuldade em emitir o som ou afinar algumas notas. Algumas vezes a nota sai muito grave, aquela coisa que eu sempre falo para os alunos do fá até o dó, na mudança de registro. Vamos acertar essa vocalização e achar a vogal com uma velocidade que não atrapalhe a velocidade do ar. É isso que eu mexo através da vocalização e costume ficar mais ou menos um mês com esse assunto.

2.4.4.2 Otinilo Pacheco

Como se dá a emissão do som na clarineta e como ensinar isso aos alunos?

Aí que eu lembrei agora do professor Juca, ele dizia um negócio que é assim, que a gente tem que formar a ideia de som. Então, não adianta nada você trabalhar tecnicamente, desenvolver certas técnicas, se você não sabe o que você quer, ou o que você imagina de som. Naquela época eu achava que isso era fácil. É só você ouvir uma gravação e você tem uma ideia de som. Não é? Ha ha ha ha ha... Mas ao longo dos anos eu fui percebendo o quão profundo é isto. Porque o que ele queria dizer de formar a ideia de som na verdade é transformar o seu corpo para chegar nesse resultado. Então o trato vocal, a maneira como se coloca a voz, a maneira como você sopra, o material que você usa, boquilha, palheta, instrumento, tudo isso vai influenciar em um determinado tipo de som. [...]

Mas a questão do som ser mais nasal ou mais frontal, enfim no trato vocal como um cantor de ópera, também dá para a gente desenvolver. Tem que ver até que ponto. Porque tem cantor de ópera que tem um vozeirão, mas a voz não me agrada. Vai de

cada um. Mas também tem cantor popular que tem vozinha pequeninha e me agrada. Como o João Gilberto. Então cada um vai desenvolvendo de novo a questão da necessidade, é tão importante isso. Agora como técnica, é importante você ter esses argumentos para dizer o seguinte, que a técnica juntada com a coisa lúdica, nos leva a desenvolver a capacidade de criar. [...]

O professor Otinilo menciona o saudoso prof. Juca, José Teixeira Barbosa, que foi por muitos anos professor de clarineta do CDMCC de Tatuí. Assim, ele fala da necessidade de o aluno criar uma imagem sonora, ter na mente o som que deseja emitir, e a partir daí usar o trato vocal para alcançar esse objetivo.

E aí, a técnica é mais ou menos o que também é a coluna, na postura, como se fosse uma vértebra, um alicerce. Se você sair um pouquinho para cá e um pouquinho para lá não tem problema, desde que você tenha essa estrutura. [...] Então você vai perceber “Ns” clarinetistas no mundo que você sabe que tem uma escola técnica, e outros que é pura arte, vamos dizer assim. Que tem o seu valor, claro, tem o seu valor. E tem outro detalhe também que é muito importante dizer, que a coluna de ar e o trato vocal também servem para uma higiene. A técnica é uma higiene para nós.

Aqui nota-se que a técnica, métodos, exercícios, o sopro e o trato vocal usados na formação do clarinetista se tornam alicerces. Na entrevista, ele inclusive menciona a importância das notas longas nesse sentido, e que todas as vezes que o/a instrumentista se voltar a elas, reencontrará o seu centro sonoro e poderá higienizar-se tecnicamente de desvios cometidos involuntariamente.

2.4.4.3 Edmilson Nery

Como se dá a emissão do som na clarineta e como ensinar isso aos alunos?

Então, a emissão do som no caso da clarineta você tem a boquilha e a palheta. Como eu já falei, digo para os alunos logo no início que, se eles pegarem na boquilha muito na ponta, o lado de baixo naturalmente vai acabar ficando mais na ponta da palheta, que é onde ela tem que vibrar. Então vai prejudicar a vibração e conseqüentemente a emissão do som. Se ele colocar a boquilha muito dentro da boca então ele vai perder o controle da vibração da palheta. E fora isso, na emissão do som entra aquilo que eu te falei da questão dos olhos. Que geralmente você tem alunos que sopram bastante, mas esse ar é direcionado para baixo. E quando você olha para frente ou para cima e coloca esse ar mais para cima, tanto que quando você vai do médio para o agudo num glissando mostra exatamente isso. Num glissando você relaxa toda a musculatura, você abre a garganta para a passagem do ar e isso abaixa a afinação. Então a embocadura é isso, você ter um ponto ideal para que o lábio de baixo não fique nem muito para frente e nem muito para trás. A emissão de ar pensando num foco mais para cima. E outra coisa que eu costumo usar é a figura do maçarico. Que o maçarico tem aquele foco, à medida que você vai abrindo ele vai espalhando, mas quando você vai apertando você vai afunilando e focando. Soprar como se fosse um maçarico, uma pressão porém focado, pensando em um espaço menor. Porque se você sopra aberto o som vai ficar defasado, então é importante que esse ar tenha uma velocidade e seja focado. E essa coisa dos olhos influencia bastante. Mas basicamente eu acho que na minha opinião, a primeira coisa a se buscar é ter uma boa combinação. Mesmo que não seja o melhor instrumento, ou a melhor qualidade de boquilha e palheta. Esses três, boquilha, palheta e instrumento. O instrumento sem vazamento, porque o instrumento vazando não adianta.

O professor Edmilson diz que a emissão do som começa com uma boa combinação de instrumento, boquilha e palheta. Depois, observa-se a questão do sopro que deve ser intenso, pensar na figura do maçarico, velocidade e foco. A posição dos olhos ajuda a manter o foco, olhando para frente ou para cima.

2.4.4.4 O Autor

Como se dá a emissão do som na clarineta e como ensinar isso aos alunos?

Todo som é gerado por meio de vibração. Falando de maneira sintética, o som da clarineta é produzido pela vibração da palheta, por meio do sopro, do ar que vem dos pulmões, passa pela garganta e chega até a boca, onde encontra a boquilha e a palheta. O som da vibração da palheta se expande para dentro do tubo do instrumento, e com os dedos pode-se fechar ou abrir os orifícios, tornando o tubo do instrumento maior ou menor, produzindo os sons mais graves ou mais agudos. Eu costumo sugerir aos/as alunos/as buscar sempre um sopro intenso e procurar relaxar as estruturas internas da boca, para que o ar chegue sem resistência até a palheta e essa possa vibrar sem impedimento. Para o início do aprendizado indico de preferência uma boquilha fechada e uma palheta confortável, mole.

O quadro abaixo apresenta um resumo dos principais itens delineados pelos entrevistados e por mim sobre a emissão do som: como ela se dá e como nós ensinamos aos nossos alunos.

Quadro 4: Emissão do Som - quadro comparativo

Professor	Como se dá a emissão do som e como ensinar?
Max	Trabalhar o trato vocal para corrigir a afinação, uniformidade, equilíbrio e timbre na emissão do som em notas de diferentes registros.
Otinilo	Formar uma ideia de som e adaptar o organismo para alcançar o som desejado. Usar a técnica como ferramenta para higienizar-se de desvios técnicos involuntários.
Edmilson	Combinação adequada de instrumento, boquilha e palheta. Manter o sopro intenso e com foco. “maçarico”. Olhos sempre voltados para a frente ou para cima, ajuda a direcionar o sopro.
Epitácio	Buscar um sopro intenso e o relaxamento das estruturas internas da boca, para que o ar chegue sem resistência até a palheta. No início de preferência boquilha fechada e palheta mole.

Fonte: elaborado pelo autor

2.5 Conclusão

Como exposto acima, há vários pontos de vista sobre os itens do REPE, desde a introdução, fundamentação teórica e entrevistas (incluindo os quadros comparativos). Algumas vezes há convergência entre os pontos, outras vezes divergência. Assim, constata-se que não existe uma única maneira, um único caminho, para se chegar a um determinado resultado do ensino dos fundamentos técnicos da clarineta. Nós, seres humanos, somos diferentes uns dos outros, porém, fazemos parte de uma sociedade. Dividimos o espaço no planeta e estamos aqui para de alguma maneira colaborar com a evolução da espécie humana e melhorar a sua qualidade de vida. Deste modo, vemos que as diferenças são enriquecedoras e contribuem para que de maneira diferente, pessoas diferentes se desenvolvam e alcancem os seus objetivos e sonhos. Isto posto, vou destacar alguns pontos que extrai na minha reflexão sobre a abordagem do REPE feita acima.

Sobre a respiração, observou-se que embora a sua importância seja uma unanimidade entre os professores pesquisados, todavia, o ensino sobre o aparelho respiratório não o é. Primeiro ponto, as informações sobre o aparelho respiratório são transmitidas para os que buscam a profissionalização, para os que estão no curso técnico em música ou o equivalente. Segundo ponto, também quando existe a necessidade. São alunos que já tem alguma maturidade e necessitam mais conhecimento sobre como melhor aproveitar o aparelho respiratório, aplicado ao desempenho na clarineta. O terceiro ponto ressalta o ensino da respiração através das frases musicais, partindo de frases curtas para trechos mais longos, considerando também o tipo de som que se busca emitir. Exercícios respiratórios podem ser muito úteis nesse sentido.

Quanto à embocadura, usar de ludicidade pode ser uma boa estratégia na iniciação. Não é bom se apegar meramente à questão externa, visual, pois são muitos os fatores envolvidos na formação da embocadura. Cada organismo possui as suas particularidades, lábios, arcada dentária, tipo de maxilar. Não se pode exigir que todos os clarinetistas toquem do mesmo jeito. É preciso respeitar as individualidades e suprir as necessidades de cada um.

Sobre a postura, foi um consenso geral ser o mais natural possível, descontraído e orgânico, evitando tensionar músculos desnecessariamente. Destacou-se também a importância de sempre tratar os limites do corpo humano com respeito, buscando relaxamento e evitando o estresse físico e emocional. Junto a isso, usou-se o argumento de que a postura correta é muito importante sobretudo quando se trata de tocar em público, para parentes,

amigos, em uma audição, ou até em um teste/avaliação. Para buscar a postura ideal faz-se importante, sempre que possível, estudar com o uso de um espelho.

Para uma bem sucedida emissão do som, apontou-se a importância de se ter um conjunto funcionando bem e em harmonia: instrumento, boquilha e palheta, ou seja, um instrumento com boa ergonomia e sem vazamento, uma boquilha de preferência fechada no começo e uma palheta mole, confortável. Depois, há que se buscar formar uma imagem sonora do som que se deseja reproduzir. O som primeiro é formado no nosso intelecto, em nossa mente, e depois o nosso organismo se adapta para poder reproduzir esse som através do instrumento. Para uma mudança de registro mais equilibrada em termos de afinação, dinâmica e timbre, indicou-se a vocalização, o trato vocal, que é a parte interna da embocadura, formada pelo palato mole, palato duro, bochechas e o uso da língua, ou seja, toda a parte interna da boca.

Espero com este trabalho contribuir com a formação de clarinetistas e, conduzir estudantes a desenvolverem a aptidão em habilidades, e estas em competências, visando a execução do programa de formação, em busca da excelência na performance da clarineta. Ter um bom início ou revisar em tempos os princípios básicos de como tocar um instrumento é um privilégio, um bom hábito, uma forma de se higienizar tecnicamente, um caminho para corrigir desvios involuntários e se regenerar, para prosseguir fazendo o que se ama: música com qualidade.

2.6 Referências

ALVES, Cristiano Siqueira. **O Processo de Emissão do Som na Clarineta**: proposição e validação de um plano de instrução. 2013. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2013.

ALVES, Cristiano Siqueira. **Clarineta Fácil**: Método Prático para Principiantes. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2018

ARAÚJO, Amandy Bandeira de. **The Comprehensive Pedagogical Approach to Clarinet of D. Ray McClellan**. Tese (Doctor of Musical Arts) - University of Georgia. Athens, 2016.

BAERMANN, Carl. **Vollständige Clarinett Schule Opp. 63-64**. First edition, Offenbach am Main: Johann André, n.d. [1864].

BARBOSA, Joel. **Da Capo**: Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda. Jundiaí, SP: Keyboard Editora Musical, 2004.

BARBOSA, Joel. **Da Capo Criatividade**: Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda. Jundiaí, SP: Keyboard Editora Musical, 2011.

- BONADE, Daniel. **The Clarinet Compendium**. S.l.: Leblanc Publications, 1962.
- FREIRE, Ricardo Dourado. **A Voz do Clarinetista: Afinação, Ressonância e Projeção**. Brasília: Sustenutto, 2021.
- GARBOSA, Guilherme Sampaio. **Rotina para Warm up Clarineta**. Cachoeira do Sul: Editora Coralina, 2021.
- KLOSÉ, Hyacinthe Eléonore. **Méthode Complète de Clarinette**. First edition, Paris: J. Meissonnier, n.d. [1843]. Plate J.M. 1843.
- LEFÈVRE, Jean-Xavier. **Méthode de Clarinette**. Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique, 'An XI' (i.e. 1802-03).
- NASCIMENTO, Amarildo. **A Respiração para Tocar Instrumentos de Sopro**. Monografia (Pós-graduação em Educação Musical) - Faculdade Cantareira. São Paulo, 2015.
- PINO, David. **The Clarinet and Clarinet Playing**. Dover Publications, 1998.
- SILVA, Enéas Albuquerque. **Estratégias de Estudo Aplicadas na Parte da Clarineta para Performance do Duo para Clarineta e Fagote de Guerra-Peixe (1970)**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.
- SILVEIRA, Fernando José. Mãos e Dedos: Técnica, Saúde e Sucesso para o Clarinetista. **Revista Música Hodie**, Goiânia, Vol .6, nº 2, p. 51-60, 2006.
- STEIN, Keith. **El Arte de Tocar el Clarinete**. Miami: Summy-Birchard Inc., 1999.
- THURSTON, Frederick. **Clarinet Technique**. Third edition. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- VECCHIA, Fabrício Dalla. **Educação Musical Coletiva com Instrumentos de Sopro e Percussão: Análise de Métodos e Proposta de uma Sistematização**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

3 PRODUTO

Durante o mestrado, a disciplina Estudos Especiais em Educação Musical ministrada pelo professor Joel Barbosa, me motivou a fazer arranjos para banda sinfônica. Fiz uma coletânea composta por dois trabalhos (ver Apêndice A), com diferentes níveis de dificuldade, inspirados na música popular brasileira. Em minha estada em Salvador, tive o privilégio de ouvir os arranjos que foram lidos na prática de conjunto com a Filarmônica UFBA, tendo a regência do Prof. Rafael Garbuio e a participação especial dos professores Joel Barbosa e Celso Benedito. A primeira obra foi composta sobre a música “A Rã” de João Donato & Caetano Veloso, para nível 1A baseado no Método Da Capo (BARBOSA, 2004). Para mais detalhes sobre a limitação de escrita para o nível 1A, favor consultar o Anexo D no final deste trabalho. Essa música possui uma melodia que usa apenas 4 notas, o que a torna, de certa maneira, acessível para ser executada por estudantes em nível iniciante. Por outro lado, o desafio está na figuração rítmica, por usar bastante a semicolcheia. Contornei a dificuldade rítmica mudando a fórmula de compasso de 2/4 para 4/4, dobrando as figuras rítmicas para colcheias a fim de facilitar a leitura. Após o grupo ter decodificado o conteúdo, aumentei o andamento para alcançar o resultado almejado. Outra barreira a ser superada foi a harmonia, com belas dissonâncias, como é muito comum de se encontrar na música popular brasileira. Alguns acordes então tiveram que ser simplificados, facilitados. Dessa maneira, dei um tratamento muito usado ao tema, quando se trata de um arranjo musical para facilitar o acesso aos/às menos experientes, de maneira a permitir que identifiquem uma melodia ou uma composição em outra estrutura de harmonia, de textura ou de timbre que não seja a original.

O segundo trabalho também foi para banda sinfônica, contudo no nível 1C, sobre a música “Deus lhe Pague” de Chico Buarque de Holanda. Para este nível, algumas notas foram acrescentadas com respeito ao registro dos instrumentos, houve a inclusão de alguns acidentes e a permissão do uso de novas células rítmicas. A experiência de escrever arranjos musicais com restrição de níveis de dificuldade foi muito gratificante, por me fazer sentir participante do desenvolvimento de jovens aprendizes, tornando acessível ao nível deles a execução de músicas brasileiras. Para mais detalhes sobre o nível didático 1C, ver Anexo E.

Apêndice A – Produto: Coletânea de Arranjos Didáticos para Banda

Score

A RÃ (2)

Versão para a UFBA 2019.2 João Donato & Caetano Veloso

Epitácio Rodrigues

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Alto Sax

Tenor Sax

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B \flat

Trombone

Euphonium

Tuba

Percussion 1
AGOGO GRAVE E AGUDO

Percussion 2
CAIXA

Percussion 3
BUMBO

f

f

©

2

ARĂ (2)

This musical score is for the piece "ARĂ (2)" and is page 39 of a larger work. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Baritone Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), and Tuba. The percussion section includes three parts: Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The woodwinds and brass parts are marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) starting from the second measure of the system. The percussion parts have dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

ARÃ (2)

3

15

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bsn.

15

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

15

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

4 ARÃ (2)

21

Fl.

Ob.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bsn.

21

Hn.

B. Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

21

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'ARÃ (2)'. The page is numbered '4' at the top left. The score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Bass Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a rehearsal mark '21'. The Flute and Oboe parts have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bass Clarinet, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon, Trombone, Euphonium, and Tuba parts have a similar rhythmic pattern. The Horn part has a melodic line with quarter and eighth notes. The Bass Trumpet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Percussion parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a standard musical notation style with stems, beams, and various note heads.

ARÃ (2)

5

27

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

Bsn.

27

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

27

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

ARÃ (2)

7

39

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bsn.

39

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

39

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

8 ARÃ (2)

45

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bsn.

45

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

45

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

ARÃ (2)

51

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bsn.

51

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

51

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

10

ARÃ (2)

Musical score for ARÃ (2), page 10. The score is in 2/4 time and features woodwinds, brass, and percussion. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The brass section includes Horn (Hn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), and Tuba. The percussion section includes Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The score begins at measure 57. The woodwinds and strings play a melodic line with eighth notes, while the brass and percussion provide harmonic support. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

ARĂ (2)

11

63

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bsn.

63

Hrn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

63

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

mf

mf

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Flute, Oboe, Clarinet, Saxophones, and Bassoon. The second system includes Horn, Trumpets, Trombones, Euphonium, and Tuba. The third system includes three Percussion parts. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The key signature is two flats. The score is marked with a rehearsal mark of 63 at the beginning of each system. The dynamics *mf* are indicated in the Horn and Trombone parts.

12

ARÃ (2)

The musical score is arranged in a system of 15 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Treble clef, key signature of two flats. Part 1 (marked *pp*) consists of sustained chords.
- Ob. (Oboe):** Treble clef, key signature of two flats. Part 1 (marked *pp*) consists of sustained chords.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Treble clef, key signature of two flats. Part 1 consists of sustained chords.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** Treble clef, key signature of two flats. Part 1 consists of quarter notes.
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Treble clef, key signature of two flats. Part 1 consists of quarter notes with accents.
- Bsn. (Bassoon):** Bass clef, key signature of two flats. Part 1 consists of quarter notes with accents.
- Hrn. (Horn):** Treble clef, key signature of two flats. Part 2 (marked *pp*) consists of eighth-note patterns.
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet):** Treble clef, key signature of two flats. Part 2 consists of eighth-note patterns.
- Tbn. (Trombone):** Bass clef, key signature of two flats. Part 2 consists of half notes with accents.
- Euph. (Euphonium):** Bass clef, key signature of two flats. Part 2 consists of half notes with accents.
- Tuba:** Bass clef, key signature of two flats. Part 2 consists of half notes.
- Perc. 1 (Percussion 1):** Percussion clef. Part 3 consists of eighth-note patterns.
- Perc. 2 (Percussion 2):** Percussion clef. Part 3 consists of eighth-note patterns with accents.
- Perc. 3 (Percussion 3):** Percussion clef. Part 3 consists of eighth-note patterns.

ARĂ (2)

Musical score for ARĂ (2), page 13, measures 75-80. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two flats (B♭ and E♭). The instrumentation includes:

- Fl. (Flute): Treble clef, playing chords and rests.
- Ob. (Oboe): Treble clef, playing chords and rests.
- B♭ Cl. (B♭ Clarinet): Treble clef, playing chords and rests.
- A. Sax. (Alto Saxophone): Treble clef, playing eighth notes.
- T. Sax. (Tenor Saxophone): Treble clef, playing eighth notes with accents.
- Bsn. (Bassoon): Bass clef, playing eighth notes with accents.
- Hn. (Horn): Treble clef, playing eighth notes.
- B♭ Tpt. (B♭ Trumpet): Treble clef, playing eighth notes.
- Tbn. (Trombone): Bass clef, playing chords and rests.
- Euph. (Euphonium): Bass clef, playing chords and rests.
- Tuba: Bass clef, playing chords and rests.
- Perc. 1: Percussion clef, playing eighth notes.
- Perc. 2: Percussion clef, playing eighth notes with accents.
- Perc. 3: Percussion clef, playing eighth notes.

14 A RÃ (2)

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Bass Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bassoon, Horn, Baritone Trumpet, Trombone, Euphonium, Tuba, Percussion 1, Percussion 2, and Percussion 3. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics including *sf*, *mf*, and *f*.

Fl. *sf* *mf*

Ob. *mf*

B. Cl. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *sf*

B. Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Euph. *mf*

Tuba *mf*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f*

ARĂ (2)

15

97

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bsn.

97

Hr.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

97

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

The musical score is arranged in a system of staves. The top section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bassoon (Bsn.). The middle section includes Horn (Hr.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), and Tuba. The bottom section includes three Percussion parts (Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3). The score is in 4/4 time and features a dynamic shift to forte (f) starting at measure 97. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The percussion parts are marked with accents (>) and some have slurs. The woodwind and brass parts also feature accents and slurs, with some notes marked with a forte (f) dynamic.

Score
DEUS LHE PAGUE
 Arranjo para Banda Sinfônica, matéria Est.Esp.Edu.Mus. nível 1C, UFBA 2019.2

Chico Buarque
 Epitácio Rodrigues

Flute *mp* *f*

Oboe *mp* *f*

Clarinet in B \flat *mp* *f*

Alto Sax *mp* *f*

Tenor Sax *mf*

Bassoon *mf*

Horn in F *mp*

Trumpet in B \flat *mp*

Trombone *mp*

Euphonium *mp*

Tuba *mf*

Percussion 1 MARACAS *mf*

Percussion 2 WOODBLOCK LOW AND HIGH *mf*

Percussion 3 *mf*

2

DEUS LHE PAGUE

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.:** Treble clef, key signature of two flats. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. Dynamics: *mf*.
- Ob.:** Treble clef, key signature of two flats. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. Dynamics: *mf*.
- B♭ Cl.:** Treble clef, key signature of two flats. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. Dynamics: *mf*.
- A. Sx.:** Treble clef, key signature of one sharp. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. Dynamics: *mf*.
- T. Sx.:** Treble clef, key signature of two flats. Plays a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *mp*.
- Bsn.:** Bass clef, key signature of two flats. Plays a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *mp*.
- Hn.:** Treble clef, key signature of two flats. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. Dynamics: *mp*.
- B♭ Tpt.:** Treble clef, key signature of two flats. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. Dynamics: *mp*.
- Tbn.:** Bass clef, key signature of two flats. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. Dynamics: *mp*.
- Euph.:** Bass clef, key signature of two flats. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. Dynamics: *mp*.
- Tuba:** Bass clef, key signature of two flats. Plays a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *mp*.
- Perc. 1:** Drum set, playing a continuous eighth-note pattern.
- Perc. 2:** Drum set, playing a continuous eighth-note pattern.
- Perc. 3:** Drum set, playing a continuous eighth-note pattern.

DEUS LHE PAGUE

3

Musical score for the piece "DEUS LHE PAGUE", page 3, measures 12-16. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- T. Sx. (Tenor Saxophone)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. (Horn)
- B. Tpt. (Baritone Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- Euph. (Euphonium)
- Tuba
- Perc. 1 (Percussion 1)
- Perc. 2 (Percussion 2)
- Perc. 3 (Percussion 3)

The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion parts are particularly active, with Perc. 1 playing a steady eighth-note pattern, Perc. 2 playing a dotted quarter-note pattern, and Perc. 3 playing a simple quarter-note pattern. The woodwinds and brass parts provide harmonic support and melodic lines, with some instruments playing sustained notes and others playing more rhythmic figures.

4 DEUS LHE PAGUE

17 Gm/D Cm/Eb Gm/D

Fl. A

Ob.

B> Cl.

A. Sx.

T. Sx.

Bsn.

Hn.

B> Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

The image shows a page of a musical score for the piece 'DEUS LHE PAGUE'. The score is for a 4-measure section starting at measure 17. The key signature is G minor (one flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B> Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The second system includes Baritone Trumpet (B> Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The Flute part has a first ending bracket labeled 'A' over measures 17-18. The Oboe and Bass Clarinet parts have a first ending bracket over measures 17-18. The Alto Saxophone part has a first ending bracket over measures 17-18. The Tenor Saxophone and Bassoon parts have a first ending bracket over measures 17-18. The Horn, Baritone Trumpet, Trombone, Euphonium, and Tuba parts have a first ending bracket over measures 17-18. The Percussion 1 part has a first ending bracket over measures 17-18. The Percussion 2 and Percussion 3 parts have a first ending bracket over measures 17-18. The score is written in G minor, with a key signature of one flat. The tempo is 4/4. The score is for a 4-measure section starting at measure 17. The key signature is G minor (one flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B> Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The second system includes Baritone Trumpet (B> Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The Flute part has a first ending bracket labeled 'A' over measures 17-18. The Oboe and Bass Clarinet parts have a first ending bracket over measures 17-18. The Alto Saxophone part has a first ending bracket over measures 17-18. The Tenor Saxophone and Bassoon parts have a first ending bracket over measures 17-18. The Horn, Baritone Trumpet, Trombone, Euphonium, and Tuba parts have a first ending bracket over measures 17-18. The Percussion 1 part has a first ending bracket over measures 17-18. The Percussion 2 and Percussion 3 parts have a first ending bracket over measures 17-18.

DEUS LHE PAGUE

5

22 Cm/Eb Gm/D

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

DEUS LHE PAGUE

7

33

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

Bsn.

33

Hn.

mf

B♭ Tpt.

mf

Tbn.

mf

Euph.

mf

Tuba

mf

33

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

DEUS LHE PAGUE

8

38

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'DEUS LHE PAGUE'. The page is numbered '8' at the top left and '38' at the top of the first staff. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes staves for Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, and three Percussion parts (Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3). The key signature has two flats (B♭ and E♭), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings (not shown) are mostly silent in this section. The brass instruments have active parts: Horns play eighth-note patterns, B♭ Trumpets play eighth-note patterns with some chromaticism, Trombones play sustained notes, Euphonium plays a rhythmic eighth-note pattern, and the Tuba plays a steady eighth-note accompaniment. The percussion parts consist of rhythmic patterns on three different lines.

DEUS LHE PAGUE

43

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bsn.

43

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

43

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Detailed description: This page of a musical score, titled 'DEUS LHE PAGUE', contains measures 43 through 48. The score is arranged in a system of 17 staves. The first six staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bassoon (Bsn.). The next five staves are for brass: Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), and Tuba. The final six staves are for percussion: Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. Measures 43-48 show various musical activities: Flute, Oboe, Tenor Saxophone, and Bassoon are mostly silent with rests. Horn and B♭ Trumpet play sustained notes. Trombone and Euphonium play moving lines with some accidentals. The Tuba part features a rhythmic pattern of eighth notes. Percussion 1 plays a continuous sixteenth-note pattern, Percussion 2 plays a steady quarter-note pattern, and Percussion 3 plays a pattern of half notes.

10

DEUS LHE PAGUE

The musical score is for the piece "DEUS LHE PAGUE" and is marked with a rehearsal sign ⁴⁹ and a common time signature (C). The score is arranged for a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bassoon (Bsn.). The brass section includes Horn (Hn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), and Tuba. The percussion section consists of three parts: Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3. The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts are mostly rests, with some melodic lines in the later measures. The Saxophones and Bassoon play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The Horns play a similar rhythmic pattern. The Trumpets, Trombones, Euphonium, and Tuba play a melodic line that enters in the second measure. The Percussion parts provide a steady rhythmic accompaniment.

DEUS LHE PAGUE

Musical score for 'DEUS LHE PAGUE' page 11, measures 54-58. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- T. Sx. (Tenor Saxophone)
- Bsn. (Bassoon)
- Hr. (Horn)
- B. Tpt. (Bass Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- Euph. (Euphonium)
- Tuba
- Perc. 1 (Percussion 1)
- Perc. 2 (Percussion 2)
- Perc. 3 (Percussion 3)

The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into five measures. The flute, oboe, and bass clarinet parts are mostly rests, with some melodic lines in measures 55 and 56. The saxophones and bassoon have more active parts, including eighth and sixteenth note patterns. The brass section (Horn, Bass Trumpet, Trombone, Euphonium, Tuba) has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The percussion parts (Perc. 1, 2, 3) provide a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

12

DEUS LHE PAGUE

This musical score is for the piece "DEUS LHE PAGUE" and is marked with a rehearsal sign of 59. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes the Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass and percussion provide rhythmic accompaniment. The percussion parts feature patterns of eighth and sixteenth notes.

DEUS LHE PAGUE

13

64 D

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

f

f

f

14

DEUS LHE PAGUE

This musical score is for the piece "DEUS LHE PAGUE" and is marked with a forte (ff) dynamic. It features a variety of instruments:

- Flute (Fl.):** Plays a melodic line with slurs and accents, starting with a fermata.
- Oboe (Ob.):** Plays a similar melodic line to the flute, also with slurs and accents.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Provides harmonic support with a steady eighth-note pattern.
- Alto Saxophone (A. Sx.):** Plays a melodic line similar to the flute and oboe.
- Trumpet (T. Sx.):** Plays a rhythmic pattern of quarter notes.
- Bassoon (Bsn.):** Provides a steady eighth-note accompaniment.
- Horn (Hn.):** Plays a melodic line with slurs and accents.
- B♭ Trumpet (B♭ Tpt.):** Plays a rhythmic eighth-note pattern.
- Trombone (Tbn.):** Plays a rhythmic eighth-note pattern.
- Euphonium (Euph.):** Plays a rhythmic eighth-note pattern.
- Tuba:** Plays a rhythmic eighth-note pattern.
- Percussion (Perc. 1, 2, 3):** Perc. 1 and 2 play rhythmic patterns of eighth notes, while Perc. 3 plays a pattern of quarter notes.

DEUS LHE PAGUE

Musical score for 'DEUS LHE PAGUE' page 15, measures 74-78. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn (Hn.), Baritone Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 74. The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts feature melodic lines with slurs and accents. The Alto Saxophone and Tenor Saxophone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part plays a steady eighth-note accompaniment. The Horn, Baritone Trumpet, Trombone, and Euphonium parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Tuba part plays a steady eighth-note accompaniment. The Percussion 1 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Percussion 2 part plays a steady eighth-note accompaniment. The Percussion 3 part plays a steady eighth-note accompaniment.

16 DEUS LHE PAGUE

79

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *f*

Bsn. *f*

79

Hn. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Euph. *f*

Tuba *f*

79

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *ff*

DEUS LHE PAGUE

sf Cm/Eb

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

Bsn.

sf

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

f

Euph.

Tuba

sf

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

18 DEUS LHE PAGUE

59 Gm/D

The musical score is arranged in a system of 15 staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The score begins at measure 18, marked with a rehearsal sign (59) and the tempo/dynamics marking 'Gm/D'. The key signature is G minor (two flats). The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts feature a melodic line with eighth-note patterns. The Saxophones and Trombones play sustained notes. The Trumpets and Euphonium have a rhythmic pattern of eighth notes. The Tuba and Percussion parts provide a steady accompaniment. The Percussion 1 part has a complex rhythmic pattern, while Percussion 2 and 3 play simpler, rhythmic accompaniment.

DEUS LHE PAGUE
CODA

This musical score is for the 'CODA' section of 'DEUS LHE PAGUE'. It is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Part 1, marked *94*, playing a melodic line with a slur over the first two measures.
- Ob. (Oboe):** Part 1, marked *94*, playing a melodic line with a slur over the first two measures.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Part 1, marked *94*, playing a melodic line with a slur over the first two measures.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Part 1, marked *94*, playing a melodic line with a slur over the first two measures.
- T. Sx. (Tenor Saxophone):** Part 1, marked *94*, playing a rhythmic line of eighth notes.
- Bsn. (Bassoon):** Part 1, marked *94*, playing a rhythmic line of eighth notes.
- Hn. (Horn):** Part 1, marked *94*, playing a melodic line with a slur over the first two measures.
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet):** Part 1, marked *94*, playing a melodic line with a slur over the first two measures.
- Tbn. (Trombone):** Part 1, marked *94*, playing a melodic line with a slur over the first two measures.
- Euph. (Euphonium):** Part 1, marked *94*, playing a melodic line with a slur over the first two measures.
- Tuba:** Part 1, marked *94*, playing a rhythmic line of eighth notes.
- Perc. 1:** Part 1, marked *94*, playing a rhythmic line of eighth notes.
- Perc. 2:** Part 1, marked *94*, playing a rhythmic line of eighth notes.
- Perc. 3:** Part 1, marked *94*, playing a rhythmic line of eighth notes.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The 'CODA' section is indicated by the word 'CODA' centered above the staves.

20 DEUS LHE PAGUE

Fl. ¹⁰⁰

Ob.

B \flat Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bsn.

Hn. ¹⁰⁰

B \flat Tpt.

Tbn.

Euph.

Tuba

Perc. 1 ¹⁰⁰

Perc. 2

Perc. 3

Apêndice B – Relatório das Práticas Supervisionadas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Epitácio Rodrigues e Silva Matrícula: 2019127062

Área: Educação Musical Ingresso: 2019.2

Código	Nome da Prática
MUSF04	Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Prof. Dr. Joel Barbosa _____

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Aulas de Clarineta – em níveis iniciante, intermediário e avançado.

2) Carga Horária Total: 102 hs

3) Locais de Realização: Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos SP)

4) Período de Realização: 7/2019 a 12/2019 - 2019.2

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Sexta-feira, das 9 às 12h, das 14 às 17h e das 18 às 19h, compreendendo os períodos da manhã, tarde e noite, num total de 7h/semanais.

b) Seleção de candidatos por meio de aplicação de teste de aptidão;

- c) Classificação dos aprovados em diferentes níveis, de acordo com o programa de formação de clarinetistas;
- d) Aulas regulares individuais e semanais de clarineta, aplicando o programa de formação de clarinetistas;
- e) O curso é dividido por 3 níveis: iniciante (1º ao 4º semestre), intermediário (5º ao 8º semestre) e avançado (9º ao 12º semestre).
- f) Os alunos são conduzidos no desenvolvimento de 3 itens principais: sonoridade, técnica e repertório. Desde a respiração, embocadura, postura, emissão do som; notas longas, escalas e arpejos, articulação (legato, portato e staccato), planos diferentes de dinâmica (piano, mezzo forte, forte etc), repertório com obras brasileiras e internacionais, do gênero popular ou erudito, originais ou em arranjos para clarineta solo ou clarineta em várias formações.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolver o reconhecimento auditivo de notas e intervalos e se familiarizar com as figuras musicais;
- b) Tocar com mais naturalidade, maior desenvoltura;
- c) Desenvolver a memória e aproximar o gênero erudito do popular, vacinando contra o preconceito;
- d) Ajudar o aluno a descobrir o prazer de tocar em grupo, em conjunto, fazer prática de música de câmara;
- e) Estimular o aluno a ser um agente multiplicador das informações recebidas, orientando-o para o mercado de trabalho.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Alunos participando de grupos com vistas a prática de conjunto;
- b) Apresentações artísticas/pedagógicas;
- c) Alunos encaminhados para a profissionalização.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: Total de 5h

8.2) Formato da Orientação: 3 encontros presenciais de 1h40.

8.3) Cronograma das Orientações – Em 2019.2, encontros presenciais em 21/08/2019, 25/09/2019 e em 05/11/2019.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
 ESCOLA DE MÚSICA
 PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
 PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
 ORIENTADAS

Aluno: Epitácio Rodrigues e Silva Matrícula: 2019127062

Área: Educação Musical Ingresso: 2019.2

Código	Nome da Prática
MUSF04	Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Prof. Dr. Joel Barbosa _____

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Aulas de Clarineta – em níveis iniciante, intermediário e avançado.

2) Carga Horária Total: 102 hs

3) Locais de Realização: a) Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos SP)

b) Devido a pandemia do Covid-19, na casa do orientando (São Paulo SP), por meio das plataformas digitais.

4) Período de Realização: 2020.2 – 9/2020 à 12/2020

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Sexta-feira, das 9 às 12h, das 14 às 17h e das 18 às 19h, compreendendo os períodos da manhã, tarde e noite, num total de 7h/semanais.

b) Seleção de candidatos por meio de aplicação de teste de aptidão;

- c) Classificação dos aprovados em diferentes níveis, de acordo com o programa de formação de clarinetistas;
- d) Aulas regulares individuais e semanais de clarineta, aplicando o programa de formação de clarinetistas;
- e) O curso é dividido por 3 níveis: iniciante (1º ao 4º semestre), intermediário (5º ao 8º semestre) e avançado (9º ao 12º semestre).
- f) Os alunos são conduzidos no desenvolvimento de 3 itens principais: sonoridade, técnica e repertório. Desde a respiração, embocadura, postura, emissão do som; notas longas, escalas e arpejos, articulação (legato, portato e staccato), planos diferentes de dinâmica (piano, mezzo forte, forte etc), repertório com obras brasileiras e internacionais, do gênero popular ou erudito, originais ou em arranjos para clarineta solo ou clarineta em várias formações.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolver o reconhecimento auditivo de notas e intervalos e se familiarizar com as figuras musicais;
- b) Tocar com mais naturalidade, maior desenvoltura;
- c) Desenvolver a memória e aproximar o gênero erudito do popular, vacinando contra o preconceito;
- d) Ajudar o aluno a descobrir o prazer de tocar em grupo, em conjunto, fazer prática de música de câmara;
- e) Estimular o aluno a ser um agente multiplicador das informações recebidas, orientando-o para o mercado de trabalho.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Alunos participando de grupos com vistas a prática de conjunto;
- b) Apresentações artísticas/pedagógicas;
- c) Alunos encaminhados para a profissionalização.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: Total de 5h

8.2) Formato da Orientação: 3 encontros presenciais de 1h40.

8.3) Cronograma das Orientações – Em 2020.2, encontros telepresenciais (Google Meet) de 1h40 em 06/10/2020, 04/11/2020 e 01/12/2020, totalizando 5h.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
 ESCOLA DE MÚSICA
 PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
 PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
 ORIENTADAS

Aluno: Epitácio Rodrigues e Silva Matrícula: 2019127062

Área: Educação Musical Ingresso: 2019.2

Código	Nome da Prática
MUSF04	Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Prof. Dr. Joel Barbosa _____

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Aulas de Clarineta – em níveis iniciante, intermediário e avançado.

2) Carga Horária Total: 102 hs

3) Locais de Realização: a) Conservatório Municipal de Guarulhos (Guarulhos SP)

b) Devido a pandemia do Covid-19, na casa do orientando (São Paulo SP), por meio das plataformas digitais.

4) Período de Realização: 2021.1 – 1/2021 à 7/2021

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Sexta-feira, das 9 às 12h, das 14 às 17h e das 18 às 19h, compreendendo os períodos da manhã, tarde e noite, num total de 7h/semanais.

b) Seleção de candidatos por meio de aplicação de teste de aptidão;

- c) Classificação dos aprovados em diferentes níveis, de acordo com o programa de formação de clarinetistas;
- d) Aulas regulares individuais e semanais de clarineta, aplicando o programa de formação de clarinetistas;
- e) O curso é dividido por 3 níveis: iniciante (1º ao 4º semestre), intermediário (5º ao 8º semestre) e avançado (9º ao 12º semestre).
- f) Os alunos são conduzidos no desenvolvimento de 3 itens principais: sonoridade, técnica e repertório. Desde a respiração, embocadura, postura, emissão do som; notas longas, escalas e arpejos, articulação (legato, portato e staccato), planos diferentes de dinâmica (piano, mezzo forte, forte etc), repertório com obras brasileiras e internacionais, do gênero popular ou erudito, originais ou em arranjos para clarineta solo ou clarineta em várias formações.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolver o reconhecimento auditivo de notas e intervalos e se familiarizar com as figuras musicais;
- b) Tocar com mais naturalidade, maior desenvoltura;
- c) Desenvolver a memória e aproximar o gênero erudito do popular, vacinando contra o preconceito;
- d) Ajudar o aluno a descobrir o prazer de tocar em grupo, em conjunto, fazer prática de música de câmara;
- e) Estimular o aluno a ser um agente multiplicador das informações recebidas, orientando-o para o mercado de trabalho.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Alunos participando de grupos com vistas a prática de conjunto;
- b) Apresentações artísticas/pedagógicas;
- c) Alunos encaminhados para a profissionalização.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: Total de 5h

8.2) Formato da Orientação: 3 encontros presencias de 1h40.

8.3) Cronograma das Orientações – Em 2021.1, encontros telepresenciais (Google Meet) de 1h40 em 18/03/2021, 08/04/2021 e 06/05/2021, totalizando 5h.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
 ESCOLA DE MÚSICA – EMUS
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
 PPGPROM

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
 SUPERVISIONADAS – PPS**

Discente: Epitácio Rodrigues e Silva _____ Matrícula: 2019127062_

Área de Concentração: Educação Musical _____ Ingresso: 2019.2 _____

Código	Nome da Prática
MUSF07	Prática de Banda

Docente Orientador (a): Prof. Dr. Joel Barbosa _____

Descrição da Prática Profissional Supervisionada

1) Título da Prática: Coordenação e Regência da Guarulhos Pops Orchestra

2) Carga Horária Total: 102h

3) Local de Realização: Conservatório Municipal de Guarulhos

4) Período de Realização: 2019.2 – 07/2019 a 12/2019

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Seleção de candidatas, na sede onde o projeto é desenvolvido, no Conservatório Municipal de Guarulhos.

b) Preparação de material, que inclui: pesquisa para a escolha de repertório, composição de arranjos (se necessário), preparação ou estudo desse repertório, e montar a temporada com datas e locais para apresentação. Local: Na casa do coordenador em São Paulo - SP. Segundas-feiras das 10h às 11h. Tempo dedicado: 1h/sem.

c) Aulas de Teoria/Percepção Musical para a turma do período matutino. Local: Conservatório Municipal de Guarulhos. Quintas-feiras das 10h às 11h30. Tempo dedicado: 1h30/sem.

d) Aulas de Teoria/Percepção Musical para a turma do período noturno. Local: Conservatório Municipal de Guarulhos. Quartas-feiras das 19h às 20h30. Tempo dedicado: 1h30/sem.

e) Ensaios de naipe, alternando entre sopros, cordas e percussão. Local: Conservatório Municipal de Guarulhos. Quintas-feiras das 18h às 19h. Tempo dedicado: 1h/sem.

f) Ensaios tutti. Local: Conservatório Municipal de Guarulhos. Quintas-feiras das 19h às 21h. Tempo dedicado: 2h/sem.

Apresentações. Geralmente no período noturno e gratuitas.

Locais: Teatro Adamastor Centro, ou Auditório do CMG.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Despertar nos integrantes o prazer em fazer a prática de conjunto;

b) Proporcionar um ambiente de troca de experiência entre os participantes mais adiantados e os alunos iniciantes;

c) Iniciar os alunos na vivência artística, através das apresentações musicais;

d) Disponibilizar aos estudantes um repertório eclético e com grau de dificuldade acessível;

e) Viabilizar a integração da escola com a comunidade, por meio de apresentações públicas e gratuitas.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Uma temporada com ensaios e apresentações artísticas públicas gratuitas;

b) Registro das apresentações em vídeos e fotos;

c) Arranjos para essa formação e material didático/pedagógico.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 5hs

8.2) Formato da Orientação: 3 encontros presenciais de 1h40 na EMUS, UFBA.

8.3) Cronograma das Orientações – No segundo semestre de 2019, em 23/08, 27/09 e em 08/11.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
 ESCOLA DE MÚSICA – EMUS
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
 PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
 SUPERVISIONADAS – PPS

Discente: Epitácio Rodrigues e Silva _____ Matrícula: 2019127062_

Área de Concentração: Educação Musical _____ Ingresso: 2019.2 _____

Código	Nome da Prática
MUSF07	Prática de Banda

Docente Orientador (a): Prof. Dr. Joel Barbosa _____

Descrição da Prática Profissional Supervisionada

1) Título da Prática: Coordenação e Regência da Guarulhos Pops Orchestra

2) Carga Horária Total: 102h

3) Local de Realização: Conservatório Municipal de Guarulhos

4) Período de Realização: 2021.1 – 01/2021 a 07/2021

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) Preparação de material didático/pedagógico para aulas de teoria e percepção musical. Local: Na casa do coordenador em São Paulo - SP. Segundas-feiras das 10h às 11h. Tempo dedicado: 1h/sem.
- b) Aulas de Teoria/Percepção Musical para a turma do período matutino. Local: plataforma Google Meet, a partir da casa do coordenador em São Paulo SP. Quintas-feiras das 10h às 11h30. Tempo dedicado: 1h30/sem.
- c) Aulas de Teoria/Percepção Musical para a turma do período noturno. Local: plataforma Google Meet, a partir da casa do coordenador em São Paulo SP. Quartas-feiras das 19h às 20h30. Tempo dedicado: 1h30/sem.
- d) Assistência aos naipes, alternando entre sopros, cordas e percussão. Local: plataforma Google Meet, a partir da casa do coordenador em São Paulo SP. Quintas-feiras das 18h às 19h. Tempo dedicado: 1h/sem.
- e) Aulas individuais aplicadas ao repertório. Local: plataforma Google Meet, a partir da casa do coordenador em São Paulo SP. Quintas-feiras das 19h às 21h. Tempo dedicado: 2h/sem.

Apresentações suspensas devido ao isolamento imposto pela pandemia do COVID-19.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Despertar nos integrantes o prazer em fazer a prática de conjunto;
- b) Proporcionar um ambiente de troca de experiência entre os participantes mais adiantados e os alunos iniciantes;
- c) Iniciar os alunos na vivência artística, através das apresentações musicais;
- d) Disponibilizar aos estudantes um repertório eclético e com grau de dificuldade acessível;
- e) Viabilizar a integração da escola com a comunidade, por meio de apresentações públicas e gratuitas (no período de pandemia no ambiente virtual).

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Material didático/pedagógico visando a formação de músicos;
- b) Arranjos para essa formação musical.
- c) Vídeos sobre execução musical no Youtube.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: 5hs

8.2) Formato da Orientação: 3 encontros virtuais de 1h40 pela plataforma Google Meet.

8.3) Cronograma das Orientações – No primeiro semestre de 2021, em 11/03, 15/04 e em 13/05.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
 ESCOLA DE MÚSICA – EMUS
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
 PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
 SUPERVISIONADAS – PPS

Discente: Eptácio Rodrigues e Silva_____ Matrícula: 2019127062_

Área de Concentração: Educação Musical_____ Ingresso: 2019.2_____

Código	Nome da Prática
MUSF07	Prática de Banda

Docente Orientador (a): Prof. Dr. Joel Barbosa_____

Descrição da Prática Profissional Supervisionada

1) Título da Prática: Coordenação e Regência da Guarulhos Pops Orchestra

2) Carga Horária Total: 102h

3) Local de Realização: Conservatório Municipal de Guarulhos

4) Período de Realização: 2021.2 – 07/2021 a 12/2021.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Seleção de candidatos, na sede onde o projeto é desenvolvido, no Conservatório Municipal de Guarulhos.

b) Preparação de material didático/pedagógico para aulas de teoria e percepção musical de 07/2021 à 09/2021. Pesquisa para a escolha de repertório, composição de arranjos (quando

necessário), preparação ou estudo desse repertório e preparar a temporada para apresentação de 09/2021 à 12/2021. Local: Na casa do coordenador em São Paulo - SP. Segundas-feiras das 10h às 11h. Tempo dedicado: 1h/sem.

c) Aulas de Teoria/Percepção Musical para a turma do período matutino. Local: da própria residência de 07/2021 à 09/2021, e do Conservatório Municipal de Guarulhos entre 09/2021 a 12/2021. Quintas-feiras das 10h às 11h30. Tempo dedicado: 1h30/sem.

d) Aulas de Teoria/Percepção Musical para a turma do período noturno. Local: da própria residência de 07/2021 à 09/2021, e do Conservatório Municipal de Guarulhos entre 09/2021 a 12/2021. Quintas-feiras das 10h às 11h30. Tempo dedicado: 1h30/sem.

e) Assistência aos naipes, alternando entre sopros, cordas e percussão. Local: plataforma Google Meet, a partir da casa do coordenador em São Paulo SP, entre 07/2021 e 09/2021 e ensaios de naipe, alternando entre sopros, cordas e percussão. Local: Conservatório Municipal de Guarulhos, entre 09/2021 e 12/2021. Quintas-feiras das 18h às 19h. Tempo dedicado: 1h/sem.

f) Aulas individuais aplicadas ao repertório. Local: plataforma Google Meet, a partir da casa do coordenador em São Paulo SP, entre 07/2021 e 09/2021 e ensaios tutti de 09/2021 a 12/2021. Local: Conservatório Municipal de Guarulhos. Quintas-feiras das 19h às 21h. Tempo dedicado: 2h/sem.

Apresentações. Geralmente no período noturno e gratuitas.
Locais: Teatro Adamastor Centro, ou Auditório do CMG.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Despertar nos integrantes o prazer em fazer a prática de conjunto;
- b) Proporcionar um ambiente de troca de experiência entre os participantes mais adiantados e os alunos iniciantes;
- c) Iniciar os alunos na vivência artística, através das apresentações musicais;
- d) Disponibilizar aos estudantes um repertório eclético e com grau de dificuldade acessível;
- e) Viabilizar a integração da escola com a comunidade, por meio de apresentações públicas e gratuitas.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Uma temporada com ensaios e apresentações artísticas públicas gratuitas;
- b) Registro das apresentações em vídeos e fotos;
- c) Arranjos para essa formação e material didático/pedagógico.

8) Orientação:

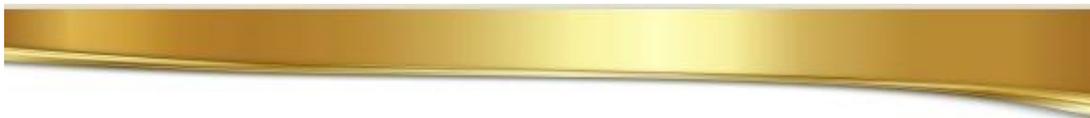
8.1) Carga horaria da Orientação: 5hs

8.2) Formato: 3 encontros virtuais de 1h40 pela plataforma Google Meet.

8.3) Cronograma das Orientações – No segundo semestre de 2021, em 05/08, 02/09 e em 07/10.

Apêndice C – Artigo publicado pela ABEM

http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/795/public/795-4437-1-PB.pdf -
Página 1 de 12.



Pedagogia para a formação de clarinetistas: desenvolvendo habilidades no ensino da respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE).

GTE 15 – Ensino Instrumental

Comunicação

*Epitácio Rodrigues e Silva
CMG – Conservatório Municipal de Guarulhos
epitacio_rodrigues@yahoo.com.br*

Resumo: A proposta deste trabalho é investigar processos de ensino da respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE) para a formação de clarinetistas. Trata-se de uma reflexão sobre o ensino de habilidades técnicas e cognitivas por meio da instrução da REPE, visando a formação de clarinetistas em nível médio, o equivalente a formação no curso técnico em música/clarineta. Traz ainda uma abordagem da fundamentação teórica sobre o assunto e entrevistas semiestruturadas com professores de clarineta reconhecidos na área que podem contribuir com as suas experiências na prática do instrumento. Alguns dos benefícios desejados ao se trabalhar o REPE são propiciar: a) um melhor aproveitamento do sistema respiratório; b) uma embocadura que proporcione uma sonoridade eficiente para a prática musical; c) flexibilidade para nuances no plano de dinâmica e equilíbrio na mudança entre os registros, com um timbre uniforme e com boa projeção do som; d) uma postura que evite problemas futuros de lesão, com relaxamento muscular; e) uma emissão do som fácil e versatilidade nas mais variadas formas de articulação, *legato*, *staccato* e *portato*. Observou-se que os professores possuem, em alguns tópicos, método e visão diferentes entre si sobre um mesmo assunto; diversidade essa que tornou ainda mais enriquecedor o trabalho.

Palavras-chave: Pedagogia instrumental. Clarineta. Técnica clarinetista.

Introdução

Na clarineta, assim como nos demais instrumentos musicais, o início do estudo se dá por meio dos princípios técnicos que acompanharão o clarinetista por toda a sua vida profissional. A esses fundamentos que constituem a base técnica de tocar clarineta e, por isso, devem ser muito bem trabalhados, chamamos de REPE: Respiração, Embocadura, Postura e Emissão do Som (VECCHIA, 2012). A proposta deste trabalho é investigar como se dá o ensino do REPE na formação de clarinetistas. Assim, além da revisão da fundamentação teórica sobre o tema, recorreremos a uma metodologia qualitativa composta por entrevistas semiestruturadas, com suas devidas transcrições, e usamos de plataforma digital como a principal ferramenta para coleta de dados. Devido ao escopo deste artigo, a pesquisa se

Apêndice D – Carta Convite aos Professores

Prezado professor (nome do professor).

Espero que esteja com saúde, próspero em seus objetivos e feliz ao ler esta mensagem. O motivo do meu contato é que estou desenvolvendo um artigo para o curso de Mestrado Profissional na UFBA, sob a orientação do prof. Dr. Joel Barbosa, e consideramos que a sua contribuição será muito valiosa. O tema em desenvolvimento é a REPE - respiração, embocadura, postura e emissão do som, na formação de clarinetistas desde a iniciação até atingir o nível médio. Gostaria de saber a sua disponibilidade para agendarmos uma entrevista por aplicativo.

No aguardo do seu retorno.

Abraço,

Epitácio.

Apêndice E – Perguntas da Entrevista Semiestruturada

As cinco perguntas usadas para estruturar a entrevista foram reveladas aos entrevistados apenas no momento em que a entrevista estava em andamento. Em duas entrevistas usamos a plataforma Zoom e um dos entrevistados preferiu a plataforma Skype.

1. Você ensina respiração para os alunos? Como?
2. O que você teria a dizer sobre a embocadura?
3. Qual a postura adequada para tocar clarineta, considerando o tronco, os braços, as mãos e os dedos?
4. Como se dá a emissão do som na clarineta e como ensinar isso aos alunos?
5. O que você teria a acrescentar sobre o desenvolvimento da aptidão em habilidades e competências para formar clarinetistas?

Anexo A – Currículo dos Professores Entrevistados: Edmilson Nery

Edmilson Nery

Iniciou aos estudos de clarineta em 1978, com o professor Rafael Galhardo Caro, na Escola Municipal de Música de São Paulo. Com o professor Máximo Sanches teve aulas de interpretação e repertório. Integrou o Quinteto de Sopros de Gramado onde teve sua estreia oficial em novembro de 1982 no Theatro Municipal de São Paulo. Edmilson Nery atuou como primeiro clarinetista na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) de 1981 a 2004, nesse período se apresentou em vários concertos internacionais tais como: Balé Bolshoi no Theatro Municipal de São Paulo e com o violonista Paco de Lucia no Memorial da América Latina entre outros. Com a OSESF participou do concerto de inauguração da Sala São Paulo e de várias turnês pela América Latina, Estados Unidos e Europa, tocando nas principais salas de concerto do mundo, como o Lincoln Center em Nova York, Meistersingerhalle em Nürnberg, Kongresshalle em Augsburg, ambas na Alemanha, Victoria Hall em Genève e na famosa Tonhalle em Zürich na Suíça. Edmilson Nery realizou importantes gravações com a OSESF, como o integral das Sinfonias de Camargo Guarnieri e dos Choros e Bachianas de Villa Lobos, lançados no Brasil pelo selo Biscoito Fino, e no mercado internacional pelo selo sueco BIS. Professor de Clarineta na Escola Municipal de Música de São Paulo de 1989 a 2011. Primeiro clarinetista em importantes orquestras tais como Orquestra Nova Sinfonietta, onde participou da gravação de Pedro e o Lobo, obra do compositor russo Sergei Prokofiev, com narração da cantora Rita Lee (1989). Primeiro clarinetista da Orquestra Nova Filarmonia, na apresentação de Luciano Pavarotti no Estádio do Pacaembu em 1991. No ano de 1999 foi indicado como “Melhor Solista Instrumental” ao Prêmio Carlos Gomes de Música Erudita. Recebeu o “Prêmio Especial ao Mestre” no Sexto Prêmio Weril para Solistas de Instrumentos de Sopro. Integrante e co-fundador do grupo Sujeito a Guincho, Edmilson Nery trabalha juntamente com Luca Raele, Luís Eugênio Afonso (Montanha), Sérgio Burgani, Nivaldo Orsi e Diogo Maia. Se trata de um Grupo de Clarinetistas de vanguarda que interpreta música Erudita, Contemporânea, Jazz, Choro e MPB em composições próprias e arranjos inovadores. Vencedor do Prêmio Eldorado de Música em 1995, ano do primeiro CD do grupo pela gravadora Eldorado. Venceu também o Prêmio Sharp de Música como melhor álbum de Grupo Instrumental em 1996. Em 2001 o Grupo lançou seu segundo CD “Die KlarinetMaschine” pela gravadora YB Music. Com o Sujeito a Guincho obteve reconhecimento internacional, através de convites para apresentações no Clarinetfest em 1997 no Texas, 1998 em Ohio e 2001 em New Orleans. Edmilson é presença constante como professor em importantes festivais de música tais como os de Curitiba, Itú, Poços de Caldas, Brasília e Campos do Jordão. Atualmente é Professor de Clarineta no Instituto Baccarelli e Professor de Clarineta e Música de Câmara na Escola de Música de São Paulo (EMESP).

Anexo B – Currículo dos Professores Entrevistados: Max Ferreira

Max Eduardo Ferreira.

- Formou-se no curso de Clarineta do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí em 1.996 onde também concluiu o curso de aperfeiçoamento em 1.998 sob as instruções do professor José Teixeira Barbosa;
- Classificou-se em 1º lugar no concurso de admissão de clarinetistas para a Banda Sinfônica do Conservatório de Tatuí em 1.994 com a qual gravou sete CD’s e um DVD e tocou sob a condução de diversos regentes dentre os quais Edson Beltrami (BRA), João Carlos Martins (BRA), Daniel Havens (EUA-BRA), Arnald Gabriel (EUA), Mark Witlock (EUA), Lazslo Marosi (HUN), Dwight Satterwhite (EUA);
- Participou da Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí com a qual realizou a gravação de CD junto ao projeto “BRASIL MUSICAL” e tournée nacional acompanhando o pianista Wagner Tiso e o violonista Victor Biglioni em 1.996;
- Participou como professor de Clarineta em todas as edições do “Festival de Inverno de Campos do Jordão” - Núcleo Tatuí entre 1.998 e 2.002, nos Cursos de Férias de Tatuí de 2.004 a 2.006 e no painel do projeto bandas da FUNARTE de 2.007 a 2.013;
- Participou do projeto “Pró-Bandas” da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo como professor de Clarineta de 1.997 a 2.002 e como professor de regência a partir de 2.003;
- Concluiu o Curso de Graduação em Clarineta da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com os professores Nivaldo Orsi e Roberto Pires em 2.003;
- Realizou a 1ª audição brasileira do “Concerto Semplice” para Clarineta e Banda Sinfônica de Frigies Hidas com a Orquestra de Sopros Brasileira com regência do maestro húngaro Lazslo Marosi em 2.003;
- Atuou como solista junto à Orquestra Municipal de Sopros “Maestro Agostinho Duarte Martins” da cidade de Lençóis Paulista em novembro de 2.006 e à Banda Sinfônica Jovem do Conservatório de Tatuí em programa especial de Natal da TV Canção Nova no mesmo ano. Nas duas ocasiões executou uma composição própria para clarineta e banda;
- Foi um dos organizadores do 1º Encontro Nacional de Madeiras de Orquestra do Conservatório de Tatuí em 2.007;
- Escreveu o “Guia Técnico do Clarinetista” editado em abril de 2.007 e sobre o qual escreveu artigo na revista “Sax e Metais”.
- Ministrou palestra sobre a Clarineta na Música Brasileira na Universidade da Costa Rica em agosto de 2.009;
- Atuou como professor de Clarinete no Festival “Música na Ibiapaba”, na cidade de Viçosa do Ceará, no estado do Ceará em 2018 e 2019;
- Foi regente assistente Banda Sinfônica do Conservatório de Tatuí e Coordenador da Área de Prática de Conjunto do mesmo Conservatório;
- Atualmente é 1º Clarinetista spalla da Banda Sinfônica do Conservatório de Tatuí, professor de Clarineta e coordenador da Área de Prática de Conjunto do mesmo Conservatório e professor de música e regente da Corporação Musical “Maestro Ângelo Cosentino” da cidade de Leme.

Anexo C – Currículo dos Professores Entrevistados: Otinilo Pacheco

Otinilo Pacheco

Clarinetista e claronista brasileiro, iniciou seus estudos musicais em 1977 na Corporação Musical União dos Artistas em Itu- SP, e sob a orientação do Prof. José Teixeira Barbosa cursou o Conservatório Dramático e Musical “ Dr. Carlos de Campos” em Tatuí – SP. Participou de diversos festivais e cursos intensivos de música em Campos do Jordão, Brasília e Curitiba , nos quais estudou com os Prof.s Leonardo Righi, José Botelho, Mauricio Loureiro, Luis Gonzaga Carneiro e Willian MaColl - USA, e master-classes com grandes clarinetistas como Keith Puddy – ENG e Stanley Druckner – USA. Em 1983 formou-se Bacharel em clarinete pela Universidade São Judas Tadeu sob a orientação do Prof. Günther Push – GER.

Membro fundador do premiado grupo de Música Contemporânea “Novo Horizonte”, sob a direção do Mto Graham Griffiths – ENG, de 1988 à 1998 participou de diversos festivais e bienais de música contemporânea, em turnês no Brasil e na Europa, em participações conjuntas com grupos internacionais como o “Smith Quartet” – ENG e o “Ensemble Nord “ – DEN . Durante este período gravou vários trabalhos inéditos de compositores brasileiros como Harry Crowln, Silvio Ferras, Eduardo Guimarães Álvares, Roberto Victorio, Flô Menezes, Cláudio Santoro, sendo premiado pela A.P.C.A.

Foi professor do Conservatório Musical “Brooklin Paulista” – SP, Oficinas Culturais “ Três Rios” – SP, Universidade Livre de Música – SP, e em festivais de Campos do Jordão, núcleo Tatuí e do Instituto Musical “ Baccarelli”.

Claronista do premiado Quinteto de Clarinetas “Madeira de Vento”, gravou vários cd's de música instrumental brasileira., participando dos ClarinetFest nos Estados Unidos, Canadá e Itália além do Festival Internacional de Clarinete e Saxofone em NanNing-China.

Participou dos Simpósios de Clarineta pela Usp e Unesp com o quinteto Madeira de Vento, e recentemente como professor convidado do Encontro de Clarinete e Clarone pela USP/UNESP além de recital com a pianista Marcia Cataruzzi . Foi 1º clarinete e solista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo de 1986 à 2014, e atualmente leciona na Escola Municipal de Música da Fundação Teatro Municipal de São Paulo e 1º Clarinete solista da Orquestra Sinfônica de Santo André desde 1988.

Anexo D – Informações para Escrita Nível 1 A

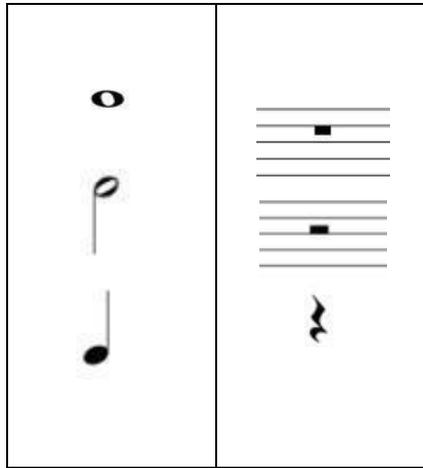
Banda – Conteúdos Didáticos

Nível 1A

Compassos:

Binário, ternário e quaternário simples: 2/4, 3/4, 4/4

Figuras rítmicas para todos os instrumentos:



Dinâmicas: f p

BANDA SINFÔNICA
QUADRO DE NOTAS - NIVEL 1A

The image displays a musical score for a symphonic band, titled "BANDA SINFÔNICA" and "QUADRO DE NOTAS - NIVEL 1A". The score is organized into 13 horizontal staves, each representing a different instrument. From top to bottom, the instruments are: Flauta (Flute), Oboé (Oboe), Clarinet, Sax Alto (Alto Saxophone), Sax Tenor (Tenor Saxophone), Eupônio (Euphonium), Trompe (Trumpet), Trompete (Trumpet), Tuba, Tuba Sib (Soprano Tuba), Tuba Sib (Soprano Tuba), and Percussão (Percussion). Each staff contains musical notation, including notes, rests, and dynamic markings, indicating the specific notes and dynamics for each instrument in this section of the score.

Anexo E – Informações para Escrita Nível 1 C

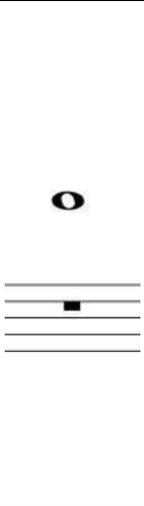
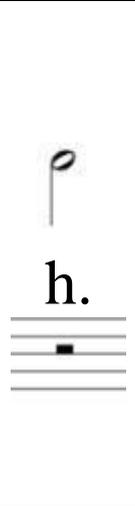
Banda – Conteúdos Didáticos

Nível 1C

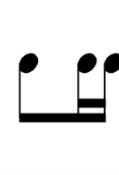
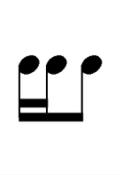
Compassos:

Binário, ternário e quaternário simples: 2/4, 3/4, 4/4

Figuras rítmicas para todos os instrumentos:

					<p>Ligadura de prolongação</p> 
--	--	--	--	---	---

Figuras rítmicas para Percussão:

					
---	---	---	---	--	---

Dinâmicas: Todas

BANDA SINFÔNICA
QUADRO DE NOTAS - NIVEL 1C

The image displays a musical score for a symphonic band, titled "BANDA SINFÔNICA" and "QUADRO DE NOTAS - NIVEL 1C". The score is arranged in a vertical column of staves, each representing a different instrument. The instruments listed on the left are: Flauta (Flute), Oboé (Oboe), Clarinetto (Clarinet), Sax Alto (Alto Saxophone), Sax Tenor (Tenor Saxophone), Fagoto (Bassoon), Trompa (Trumpet), Trompete (Trumpet), Trombone (Trombone), Bombardino (Baritone), Tuba M^a (Tenor Tuba), Tuba S^a (Bass Tuba), and Percussão (Percussion). Each staff contains musical notation, including notes, rests, and dynamic markings, indicating the specific notes and dynamics for each instrument. The notation is presented in a clear, black-and-white format, typical of a musical score.