



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

# **Relatório Final da Prática de Ensino Supervisionada Teoria e prática no Curso Básico: uma abordagem sobre o desenvolvimento técnico e expressão artística do clarinetista**

Vladimir Pavtchinskii,

Nº 20200588

Orientador:

Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo

Orientador:

Professor Adjunto Carlos Manuel Dinis Piçarra Alves

Professor cooperante:

Prof. Filipe Manuel Varela Teixeira

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música – Instrumento e Música de Conjunto, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor, José Filomeno Martins Raimundo e do Professor Especialista, Carlos Manuel Dinis Piçarra Alves.

**Setembro 2023**



## Composição do júri

### Presidente do júri

Doutor, Miguel Nuno Marques Carvalhinho  
Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto  
Politécnico de Castelo Branco -IPCB

### Vogais

Doutora, Ana Margarida d'Aires Pinto Basto Carreira  
Coordenadora do curso Técnico Superior Profissional (TeSP) em Música Digital do  
Instituto Politécnico de Leiria- ESECS

Doutor, José Filomeno Martins Raimundo  
Coordenador Aposentado da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto  
Politécnico de Castelo Branco -IPCB



## **Dedicatória**

Em memória do meu pai.



## **Agradecimentos**

Gostaria de deixar uma palavra de gratidão a todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste projeto, nomeadamente ao professor orientador Doutor José Filomeno Martins Raimundo e ao professor orientador Carlos Manuel Dinis Piçarra Alves pelo incentivo referente ao trabalho de investigação; ao professor cooperante Filipe Manuel Varela Teixeira pelo apoio metodológico e didático prestado durante o estágio pedagógico e ao coordenador da Orquestra de Sopros, professor Jorge Luís Garcia Mendoza Garcia pelo seu entusiasmo e dedicação.



## Resumo

O seguinte relatório foi elaborado no âmbito da Unidade Curricular Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música – Clarinete e Música de Conjunto. A primeira parte, relata de uma forma sucinta o trabalho desenvolvido ao longo do ano letivo de 2021/2022 nas aulas de Clarinete e Classe de Conjunto no Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira Eng<sup>o</sup> Luiz Peter Clôde. A segunda parte centra-se numa investigação que explorou conhecer e aperfeiçoar as estratégias de ensino do clarinete com base no trabalho realizado com a aluna finalista do Curso Básico de Ensino Artístico Especializado. Assim os objetivos propostos foram: potenciar estratégias e exercícios à aprendizagem de execução do clarinete; facilitar o desenvolvimento no que se refere à postura, respiração, coordenação e assimilação de movimentos. As conclusões e resultados demonstraram um desenvolvimento gradual das competências da aluna do 5<sup>o</sup> grau no que se refere à autonomia, ao desenvolvimento técnico, ao desenvolvimento musical e performativo. Este estudo destaca os principais problemas teóricos e práticos associados ao aprimoramento da metodologia de ensino do clarinete em geral e no Curso Básico, em particular. O principal objetivo deste trabalho centra-se na correlação fundamental que consiste na abordagem do desenvolvimento da técnica e a expressividade de execução em paralelo, tendo em conta que os domínios técnicos e artísticos são inseparáveis. Para alcançar este objetivo, o professor deve dispor de uma estratégia de intervenção pedagógica de curto, médio e longo prazo, possuir conhecimentos teóricos e práticos sobre a planificação anual, trimestral e de cada aula; os mecanismos de avaliação formativa e sumativa (qualitativa e quantitativa).

Em relação à prática de conjunto, o mestrando realçou a sua importância para o desenvolvimento integral dos alunos do Curso Básico do Ensino Artístico Especializado. A aquisição e a consolidação de competências como: a capacidade de intercalar “a voz” do seu instrumento em sonoridade de conjunto, ouvir e apreciar toda a textura musical em completo, criar ligações interativas, aumentar as capacidades de socialização, apresentam-se como ferramentas que beneficiam uma aprendizagem musical mais completa. O perfil do professor de prática de conjunto deve possuir as seguintes características: ser criativo, proactivo, inventor e improvisador. O professor de música de conjunto deve reunir uma série de qualidades: ser um professor multifacetado que domina programas de notação musical, conhecimentos de organologia e acústica, possuir noções de mecanismos de interação dos alunos, conhecimento de psicologia e sociologia e ser um portador de conhecimento interdisciplinar. O conjunto deverá ser homogéneo em relação ao domínio do seu instrumento em que o professor deve ser capaz de ajudar cada elemento do conjunto na resolução de problemas técnicos e artísticos.

## Palavras-chave

Clarinete, teoria, prática, técnica, expressividade



## **Abstract**

The first section of the present study briefly reports the work developed throughout the 2021/2022 school year regarding the Clarinet and Ensemble classes at the Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira Eng<sup>o</sup> Luiz Peter Clôde. The second part focuses on an investigation that sought to know and improve clarinet teaching strategies for the final year student of the Basic Course of the Specialized Artistic Education. Thus, the proposed objectives were: to enhance strategies and exercises with the intent to correctly learning how to play the clarinet; facilitate the learning methodologies with regard to posture, breathing, coordination and assimilation of movements. The conclusions and results show a gradual development of the 5th grade student's skills in terms of autonomy, technical, musical and performative development. This professional internship report will highlight the main theoretical and practical problems associated with improving the methodology of teaching the clarinet in general and, specifically, in the Basic Course. The main objective of this study is to demonstrate that during the classes with the Basic Course student, it is highly recommended developing the technique and the expressiveness of execution in a parallel way, taking into account that the technical and artistic skills are inseparable. In order to achieve this objective, the teacher must have a short, medium and long-term pedagogical intervention strategy, have theoretical and practical knowledge about annual, quarterly and single class planning; the mechanisms of formative and summative assessment (qualitative and quantitative).

Regarding the group practice, this study highlights the importance of the integral development of students in the Basic Course of Specialized Artistic Education. The acquisition and consolidation of necessary skills such as the ability to fitting the “voice” of the instrument into the sound of the ensemble, listen and acknowledge the entire musical texture, create interactive connections, increase social skills, present the tools that benefit musical learning. The ensemble practice teacher must have the following characteristics: be creative, proactive and inventive, gather cross-disciplinary knowledge and be multifaceted, mastering music notation software, have knowledge of organology and acoustics, possess notions of interaction mechanisms between the students and a general knowledge of psychology and sociology. The ensemble must be homogeneous in relation to the artistic and instrumental skills of the students. The teacher must be able to help solving technical problems for each element of the ensemble.

## **Keywords**

Clarinet, theory, practice, technique, expressiveness



# Índice geral

<b>Parte I - Relatório de Estágio - Prática Pedagógica</b> .....	1
1.Introdução .....	1
2. Objetivos.....	2
3. Caraterização do meio da escola .....	2
3.1 Enquadramento histórico e cultural.....	6
3.2. Áreas principais.....	7
3.2.1 Música.....	7
3.2.2 Teatro .....	8
3.2.3 Dança .....	9
3.3 Projeto educativo/metas.....	9
3.3.1 Projeto educativo do Conservatório 2021-2025 .....	10
3.3.2 Missão.....	10
3.3.3 Visão.....	11
3.3.4 Valores.....	11
3.4 Oferta Formativa.....	12
3.5 Oferta Formativa Com Certificação .....	12
3.5.1 Ensino Artístico Especializado (EAE).....	12
3.5.2 Cursos Profissionais .....	13
3.6 Oferta Formativa Sem Certificação.....	13
3.6.1 Cursos Livres em Artes.....	13
3.6.2 Curso de Jazz.....	15
3.6.3 Formação de Adultos.....	16
4. Ensino de clarinete no Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode.....	16
4.1 Síntese da Prática Pedagógica de Clarinete .....	16
4.1.1 Caracterização da aluna de clarinete da Prática de Ensino Supervisionada.....	16
4.2 Plano de estágio e fundamentação teórica.....	16
4.2.1 Resumo de atas de reuniões com o professor cooperante .....	17
4.3 Planificação individual de ensino-aprendizagem e diagnósticos da aluna.....	19
4.3.1 Planificação individual de ensino-aprendizagem da aluna e diagnóstico realizado no início do ano letivo .....	19
4.3.2 Planificação individual trimestral de ensino-aprendizagem da aluna e diagnóstico realizado no início de cada trimestre.....	21
4.4 Programa do 5º grau de Curso Básico de Ensino Artístico Especializado .....	22

4.4.1 Repertório de referência .....	22
4.5 Prova Global do 5º grau .....	23
4.5.1 Programa da Prova Global da aluna do 5º grau: .....	23
4.6 Avaliação .....	23
4.6.1 Avaliação trimestral sumativa de frequência .....	23
4.6.2 Parâmetros e critérios de avaliação de frequência.....	23
4.6.3 Avaliação formativa .....	24
4.6.4 Avaliação final .....	24
4.7 Metodologias/estratégias .....	24
4.7.1. Questionário .....	24
4.8 Suporte pedagógico .....	26
4.9 Atividades realizadas durante o ano letivo 2021-2022 no âmbito da preparação da Prova Global do 5º grau .....	27
5. Planificações e Relatórios das aulas individuais - Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode.....	27
5.1 Calendarização das aulas individuais de instrumento.....	27
5.2 Planificação da aula individual de instrumento (90 min).....	28
5.3. Resultados da Prova Global de 5º grau.....	38
6. Síntese da Prática Pedagógica de Classe de Conjunto .....	38
6.1 Caracterização dos alunos da orquestra .....	39
6.2 Plano de estágio.....	39
6.2.1 Atas de reuniões com o professor da disciplina Classe de Conjunto – Orquestra de Sopros.....	39
6.3 Objetivos de intervenção pedagógica.....	41
6.3.1 Objetivos Gerais da disciplina de orquestra:.....	41
6.3.2 Objetivos Específicos: .....	42
6.4 Obras trabalhadas e atividades realizadas durante o ano letivo 2021-2022 .....	42
6.4.1 Obras trabalhadas durante o ano letivo 2021-2022 .....	42
6.4.2 Atividades realizadas durante o ano letivo 2021-2022.....	43
6.5 Avaliação .....	44
6.6 Calendarização das aulas da Classe de Conjunto - Orquestra de Sopros.....	44
6.7 Relatórios das aulas de observação da disciplina de Classe de Conjunto – Orquestra de Sopros.....	45
7. Reflexão Final.....	47

## Parte II -Projeto de investigação

1.Introdução .....	51
2.Descrição geral do trabalho de investigação – Enquadramento teórico .....	52
2.1 Relevância da pesquisa .....	52
2.2 Principais conceitos da pesquisa.....	53
2.2.1 Objeto da pesquisa .....	54
2.2.2. Metas da pesquisa .....	54
2.2.3 Métodos da pesquisa.....	54
2.2.4 Base da pesquisa.....	54
2.2.5 Inovação científica da pesquisa .....	54
3.Objetivos da investigação.....	55
3.1 Objetivos gerais da investigação:.....	55
3.2 Objetivos específicos da investigação:.....	55
4. Fundamentação teórica do estudo .....	56
5. Plano de investigação, metodologia aplicada e etapas do estudo .....	57
5.1 Elaboração da proposta de Relatório do Estágio Profissional e a escolha do tema da investigação .....	58
5.2 Análise de fontes metodológicas.....	59
5.2.1“Teoria e prática de execução de instrumentos de sopro” de Volkov, N. ....	60
5.2.2 “Clarinetto – Il suono: arte e técnica – 100 esercizi giornalieri per migliorarne l’omogeneità” de Alessandro Carbonare .....	63
5.2.3 Artigos de Bianca, Ruddock e Sigel sobre relação entre a pensamento musical e a técnica instrumental.....	70
5.3 Análise de programas da disciplina de clarinete.....	70
6. Perfil do aluno de clarinete e a sua admissão para o Curso Básico de Ensino Especializado .....	73
7. Princípios gerais da prática no ensino do clarinete.....	74
7.1 Estudo na sala de aula.....	74
7.2 Organização de trabalho individual do aluno .....	76
7.3 Curso de Iniciação Musical e a idade recomendada .....	77
7.4 Formação da postura e bases técnicas fundamentais .....	77
7.4.1 Palheta.....	78
7.4.2 Coluna de ar .....	80
7.4.3 Embocadura .....	80
7.4.5 Técnicas de utilização do sistema respiratório.....	82
7.4.6 Ar Pulmonar e Entonação.....	83

7.4.7 Vibrato.....	84
7.4.8 Função da língua .....	84
7.5 Função dos dedos .....	89
7.5.1 Função do polegar direito como suporte do clarinete .....	90
7.5.2 Posicionamento do polegar esquerdo.....	90
7.5.3 Função do dedo indicador esquerdo .....	90
7.5.4 Posição dos dedos mindinhos .....	91
7.5.5 Posicionamento e movimento dos dedos: regras gerais .....	91
7.6 Objetivos artísticos no Curso Básico - sonoridade, entonação, sentido melódico e técnica instrumental.....	92
7.7 Formação de pulsação rítmica com base na utilização de associações aos géneros musicais básicos.....	94
8. Motivação como fator indispensável para a coesão entre o desenvolvimento técnico e artístico.....	95
8.1 Fator motivacional e a aprendizagem musical, a importância da definição de objetivos ligados à expressividade artística .....	96
8.2 Aspectos básicos de trabalho sobre uma obra musical .....	97
9. Ligações causais entre o desenvolvimento técnico e a expressividade artística. ....	99
9.1 Análise de questionários à aluna.....	99
9.2 Análise de inquéritos dos professores de clarinete.....	102
10. Conclusões finais.....	108
11.Referências bibliográficas .....	109
12. Links das gravações de aulas com a aluna de 5º grau do Curso Básico de clarinete e do Concerto de Natal da Orquestra de Sopros-12.12.2021.....	111
13. Links dos documentos orientadores do Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode .....	112

## Índice de figuras

<b>Figura 1-</b> Sede de Conservatório-Escola Profissional das Artes Eng <sup>o</sup> Peter Clode situada no Funchal .....	4
<b>Figura 2-</b> Polos e núcleos do arquipélago da Madeira .....	4
<b>Figura 3-</b> Sede, Polos e Núcleos .....	5
<b>Figura 4-</b> Núcleo de São Vicente .....	6
<b>Figura 5 -</b> Busto de Luiz Peter Clode - Fundador da Academia de Música e Belas Artes.....	7
<b>Figura 6 -</b> Orquestra de Sopros.....	39

## Índice de tabelas

Tabela 1- Plano de estágio da disciplina de clarinete .....	19
Tabela 2- Matriz da prova Global de 5º grau .....	23
Tabela 3- Tabela de avaliação contínua .....	23
Tabela 4 - Atividades realizadas durante o ano letivo no âmbito da preparação da Prova Global do 5º grau .....	27
Tabela 5- Grelha de planificações por período - aulas individuais - 90 min - 1º período.....	27
Tabela 6- Grelha de planificações por período - aulas individuais - 2º período.....	27
Tabela 7-Grelha de planificações - aulas individuais - 3ºperíodo.....	28
Tabela 8- Aula individual ministrada nº6-15.12.2021 .....	29
Tabela 9- Aula ministrada nº7-5.01.2023 .....	32
Tabela 10- Aula ministrada nº17-25.05.2022 .....	34
Tabela 11- Plano de estágio da disciplina de Classe de Conjunto - Orquestra de Sopros .....	41
Tabela 12- Atividades realizadas durante o ano letivo 2021-2022 .....	43
Tabela 13- Aulas de observação da Classe de Conjunto - 1º período .....	44
Tabela 14 - Aulas de observação - 2º período.....	44
Tabela 15 - Aulas de observação - 3º período.....	45
Tabela 16- Matriz da Prova de Aptidão.....	73
Tabela 17- Questionário nº 2 da aluna de 5º grau de EAE.....	99
Tabela 18- Inquéritos dos professores de clarinete .....	102

## Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

1. AEC - Associação Europeia de Conservatórios de Música (Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen)
2. EAE – Ensino Artístico Especializado
3. ESART- Escola Superior de Artes Aplicadas
4. IPCB- Instituto Politécnico de Castelo Branco
5. CC- Classe de Conjunto
6. CEPAM- Conservatório- Escola Profissional das Artes da Madeira Eng<sup>o</sup>. Luiz Peter Clode
7. CLA- Cursos Livres em Artes
8. RAM - Região Autónoma da Madeira
9. PEE- Projeto Educativo
10. PEF - Posto Emissor do Funchal
11. PES - Prática de Ensino Supervisionada
12. RI - Regulamento Interno
13. ESMAE -Conservatório do Porto
14. EAMCN- Escola Artística de Música do Conservatório Nacional
15. AMAC - Academia Musical dos Amigos das Crianças



# **Parte I - Prática Pedagógica**



## 1. Introdução

A unidade curricular da Prática de Ensino Supervisionada (PES) tem como finalidade a preparação do mestrando de uma forma orientada para o ensino da disciplina de instrumento e da classe de conjunto. O Estágio de Prática de Ensino Supervisionada no curso de Mestrado em Ensino de Música na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco (ESART) decorre durante o 2º ano de estudos. Para a realização deste estágio o mestrando escolheu o Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode. A sua preferência deveu-se ao facto de ser um ex-finalista deste conservatório, conhecer bem o ambiente e manter os contatos a nível profissional e pessoal com os docentes deste estabelecimento. Devido à grande extensão territorial do Conservatório da Madeira que abrange cerca de 2/3 do território da Ilha da Madeira, o estagiário decidiu diversificar a sua Prática de Ensino Supervisionada, orientando uma aluna de 5º grau de Ensino Básico do núcleo de São Vicente e realizando a observação de aulas da Orquestra de Sopros na sede do Funchal. Deste modo o estagiário chegou a conhecer as condições e as especificidades de ensino da disciplina de clarinete no núcleo de S. Vicente e o funcionamento da Orquestra de Sopros na sede do Funchal.

No núcleo de S. Vicente, a disciplina de clarinete foi lecionada pelo docente Filipe Manuel Varela Teixeira que tem uma vasta carreira docente e grande experiência no ensino da disciplina deste instrumento. Os seus melhores alunos integram a Orquestra Académica, Orquestra de Sopros e Curso Profissional de Instrumentista de Sopro. A escolha deste professor na qualidade de cooperante foi determinada pela sua dedicação, conhecimentos na área de didática e metodologia de ensino e o seu empenho profissional.

A escolha da Orquestra de Sopros para observação de aulas da classe de conjunto foi determinada pela maior dimensão, maior qualidade e um vasto número de apresentações públicas desta orquestra. O mestrando chegou a conhecer os outros agrupamentos dos polos e núcleos da Madeira, analisou a específica do seu funcionamento e elaborou potenciais ideias sobre a forma de melhorar as condições de trabalho destes conjuntos.

Ao longo da sua atividade profissional, o mestrando teve a possibilidade de exercer a prática de ensino unicamente em aulas particulares e masterclasses. A sua principal atividade artística foi centrada no trabalho na qualidade de músico performativo em orquestras sinfónicas e de ópera. Neste percurso profissional, o mestrando sentiu a necessidade de ampliar as suas competências profissionais com a finalidade de poder partilhar os seus conhecimentos em arte de execução de clarinete com os seus futuros alunos.

No seu estágio, o mestrando foi orientado e apoiado por dois professores. O professor cooperante Filipe Teixeira que prestou todo o apoio prático e metodológico necessário. O professor orientador Carlos Alves que supervisionou e disponibilizou todo o suporte logístico, proporcionando todo o seu apoio no esclarecimento de dúvidas didáticas.

O mestrando realizou o Estágio da Prática de Ensino Supervisionada com a aluna de clarinete de 5º grau do Curso Básico de Ensino Artístico Especializado (regime supletivo). A aluna tem 14 anos, estuda no núcleo de São Vicente do Conservatório – Escola Profissional das Artes Eng.º Luiz Peter Clode e tenciona realizar uma Prova Global de 5º grau.

Conforme às exigências de estágio, o mestrando observou as aulas de Classe de Conjunto da Orquestra de Sopros na sede do conservatório. O mestrando focou-se em basear o seu estágio nas exigências apresentadas nos documentos orientadores que regulamentam a prática

de ensino supervisionada e, ao mesmo tempo, nas metas propostas no Projeto Educativo em vigor no Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira.

## **2. Objetivos**

O desenvolvimento geral do aluno de Ensino Artístico Especializado apresenta a possibilidade de este adquirir as seguintes aptidões: concentração, capacidades de organização de trabalho, assiduidade e memória. A aprendizagem de um instrumento musical oferece as oportunidades e conhecimento no crescimento profissional ligado ao desenvolvimento do ouvido e da memória musical, sentido rítmico e melódico, capacidades interpretativas e criativas. No aspeto mais restrito, ligado à técnica de instrumento, o estudo de um instrumento musical contribui para o desenvolvimento de coordenação, articulação, motricidade fina e grossa, respiração, qualidade de som, entre outros.

Este Relatório de Estágio da Prática de Ensino Supervisionada destacará os principais problemas teóricos e práticos associados ao aprimoramento da metodologia do ensino de clarinete em geral e no Curso Básico, em particular. O principal objetivo deste trabalho é evidenciar que no trabalho com a aluna do Curso Básico é necessário desenvolver a técnica e a expressividade de execução em simultâneo, tendo em conta que os domínios técnicos e artísticos são inseparáveis. Para alcançar este objetivo o professor deve ter uma estratégia de intervenção pedagógica de curto, médio e longo prazo, possuir os conhecimentos teóricos e práticos sobre a planificação anual, trimestral e de cada aula; os mecanismos de avaliação formativa e sumativa (qualitativa e quantitativa).

Conforme às exigências de estágio, o mestrando observou as aulas de Classe de Conjunto da Orquestra de Sopros na sede do conservatório. O mestrando focou-se em basear o seu estágio nas exigências apresentadas nos documentos orientadores que regulamentam a prática de ensino supervisionada e, ao mesmo tempo, nas metas propostas no Projeto Educativo em vigor no Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira

## **3. Caracterização do meio da escola**

O Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira, Eng.º Luiz Peter Clode, é um estabelecimento público de ensino secundário, na administração indireta do Governo Regional da Madeira, sob superintendência e tutela da Secretaria Regional da Educação, Ciência e Tecnologia. O Conservatório é dotado de personalidade jurídica, de autonomia administrativa e financeira e com património próprio. O Conservatório é a única instituição oficial pública de ensino da música, teatro e dança contemporânea na Região Autónoma da Madeira (RAM). A estrutura orgânica do Conservatório está publicada no Decreto Regulamentar Regional n.º 3/2020/M, de 9 de janeiro que procede à 1.ª alteração ao Decreto Regulamentar Regional n.º 5/2019/M, de 7 de agosto. Com a passagem de parte dos serviços da ex-Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia da Direcção Regional de Educação para o Conservatório, foi possível a racionalização e otimização dos processos educativos, tanto na vertente do Ensino Especializado como na dos Cursos Livres em Artes, sendo que, atualmente, as ofertas formativas do Conservatório abrangem os ciclos educativos desde o berçário até ao nível 4 de formação profissional, referenciado pela Agência Nacional para a Qualificação Profissional. O Conservatório tem vindo a afirmar-se como uma escola de referência no que diz respeito ao ensino artístico no País e além-fronteiras. São atribuições do Conservatório: a realização de

cursos e ações de formação que se desenvolvam no âmbito do ensino profissional em artes, da educação artística vocacional, dos cursos livres em artes e outros que lhe venham a ser atribuídos; a promoção, colaboração e participação em projetos, iniciativas e eventos, designadamente concertos, espetáculos, programas de rádio e de televisão e edição de obras de natureza artísticas em parceria e/ou promovidos por entidades públicas e privadas.

O Conservatório localiza-se no arquipélago da Região Autónoma da Madeira. A maior densidade demográfica encontra-se mais próxima da costa sendo o interior constituído na sua maioria por serras e zonas montanhosas. Por isso, como escola diversificada, familiarizada com a realidade insular, o Conservatório aposta fortemente numa organização descentralizada oferecendo formação em 14 edifícios, espalhados por toda a região: Sede, Pólo da Levada, Pólo Bom Jesus, Pólo São Martinho, Pólo Machico, Pólo Ribeira Brava, Núcleo da Calheta, Núcleo da Ponta do Sol, Núcleo de São Vicente, Núcleo de Câmara de Lobos, Núcleo do Caniço, Núcleo da Camacha, Núcleo de Santana e Núcleo do Porto Santo.

A sede situa-se no Funchal, capital da Região Autónoma da Madeira. Este concelho possui 111 892 habitantes, número dos censos de 2011 e uma área de 76,15 km<sup>2</sup>. A cidade do Funchal encontra-se numa espécie de anfiteatro natural formado por uma baía envolta de montanhas a norte e leste e por picos vulcânicos a oeste. A zona urbanizada da cidade vai desde o nível do mar até à cota dos 800 metros sendo que as montanhas a norte chegam a atingir cerca de 1800 metros de altitude nos pontos mais altos da cordilheira central da ilha. O centro da cidade é atravessado por três ribeiras de grande declive.

A nível económico predomina o setor terciário muito ligado ao turismo nas áreas de comércio, restauração e serviços de hotelaria, seguido pelo setor secundário, com as indústrias de construção civil, lacticínios, floricultura e artesanato. O clima é mediterrâneo com temperaturas amenas durante todo o ano.



Figura 1- Sede de Conservatório-Escola Profissional das Artes Engº Peter Clode situada no Funchal



Figura 2-Polos e núcleos do arquipélago da Madeira



Figura 3- Sede, Polos e Núcleos

A maior densidade demográfica encontra-se mais próxima da costa sendo o interior constituído na sua maioria por serras e zonas montanhosas. Por isso, como escola diversificada, familiarizada com a realidade insular, o Conservatório aposta fortemente numa organização descentralizada oferecendo formação em 14 edifícios, espalhados por toda a região: Sede, Pólo da Levada, Pólo Bom Jesus, Pólo São Martinho, Pólo Machico, Pólo Ribeira Brava, Núcleo da Calheta, Núcleo da Ponta do Sol, Núcleo de São Vicente, Núcleo de Câmara de Lobos, Núcleo do Caniço, Núcleo da Camacha, Núcleo de Santana e Núcleo do Porto Santo. A maioria dos alunos concentra-se no Ensino Artístico Especializado (Iniciação, Ensino Básico em ambos os regimes) seguindo-se os Cursos Livres. Em terceiro lugar surgem os Cursos Profissionais e posteriormente os restantes tipos de oferta. A maioria dos alunos tem as suas aulas nos três edifícios situados na cidade do Funchal: Sede, Polo da Levada e Polo de São Martinho. Seguem-se os Polos de Machico e Ribeira Brava.

Devido o facto que o trabalho do mestrando com a aluna do 5º grau do instrumento vai ser desenvolvido no Núcleo de São Vicente, o mestrando sentiu a necessidade de fazer a uma breve descrição desta freguesia.

O **Núcleo de São Vicente** foi criado em 1995, no Centro Paroquial de São Vicente. Neste momento, localizado na sede do Concelho, este núcleo conta com 77 alunos e o trabalho de 11 professores. Sob a coordenação do professor Duarte Basílio, este núcleo apresenta uma atividade dinâmica e reconhecida no meio onde estão inseridos. Funcionam neste núcleo três

classes de conjunto: ensemble de clarinetes, ensemble de guitarras e ensemble de acordeões. Acordeão, clarinete, guitarra, percussão, piano, saxofone, trombone, trompete, viola de arco, violino e violoncelo são os instrumentos que fazem parte da oferta formativa deste núcleo.



Figura 4-Núcleo de São Vicente

### 3.1 Enquadramento histórico e cultural

Ao longo dos seis séculos da sua história da povoação, e sendo um espaço acolhedor de várias culturas, a Madeira desenvolveu um modelo estético de vivência musical muito característico e fortemente vivido, que faz parte do património imaterial coletivo do seu povo. Os relatos dos viajantes que conheceram a Madeira setecentista e oitocentista, dão-nos conta da qualidade da música que era praticada nesta ilha, seja erudita ou popular, dos locais onde era executada, assim como também fazem referência às suas características. A presença permanente da vivência musical nas gravuras da Madeira oitocentista é a confirmação de que esta arte fazia parte do quotidiano e da genealogia e urbanidade do povo. As multifacetadas manifestações culturais e existência de músicos determinantes no panorama regional e nacional culminaram na abertura da Academia de Música da Madeira, em 1946, fruto da diligência da Sociedade de Concertos da Madeira. Assim, pela primeira vez, o ensino artístico especializado da música na Madeira tinha uma expressão organizada e institucional. Desde a sua fundação, a Academia de Música da Madeira assumiu-se na Região, como uma referência e ferramenta de divulgação e reforço da sua identidade cultural musical. A Academia de Música da Madeira foi criada a 1 de outubro de 1945, sendo oficialmente inaugurada a 13 de novembro de 1946 na sua sede, Avenida Arriaga, n.º 13, no Funchal. A 29 de outubro de 1947 foi-lhe concedido o alvará, autorizando definitivamente o funcionamento deste estabelecimento de ensino com 228 alunos, em conformidade com os programas oficiais do Conservatório Nacional. A 25 de junho de 1956 foi criada a secção de Belas-Artes (Pintura e Escultura), sendo que o nome da instituição passou a ser Academia de Música e Belas-Artes da Madeira. No dia 2 de maio de 1963 foram introduzidas as disciplinas de línguas vivas (português, francês, inglês, italiano e alemão). Já em 1977, a Academia de Música e Belas Artes da Madeira converte-se no Conservatório de Música da Madeira. O Conservatório foi regionalizado em 1986, através da sua integração na Secretaria Regional da Educação com a designação de Escola Secundária de Ensino Artístico. Em 2000 foi alterado o estatuto do Conservatório, tornando-o numa escola profissional, com a seguinte designação: Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira. Em 2004, o Conservatório passa a designar-se como: Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira, Eng.º Luiz Peter Clode, em homenagem a um dos seus

fundadores, Luiz Peter Clode, como reconhecimento pelos notáveis serviços prestados para o desenvolvimento das artes na Madeira.

Luiz Peter Stanton Clode nasceu a 1 de abril de 1904 na Freguesia de Santa Luzia – Funchal. Em 1930, licenciou-se em Engenharia Mecânica e Eletrotécnica, na Universidade do Porto. Foi professor nos colégios Almeida Garrett, Grande Colégio da Boavista e do Instituto Drumond, na cidade do Porto. Lecionou também na Escola Industrial e Comercial do Funchal, no Seminário Diocesano e no Colégio Missionário do Sagrado Coração de Jesus, na cidade do Funchal. Desempenhou funções de engenheiro e diretor dos serviços industriais, elétricos e de viação, da Junta Geral do Funchal. Foi chefe da delegação do Instituto Português de Conservas de Peixe na Madeira e foi nomeado membro da Comissão de Racionamento de Combustíveis da Madeira. Em 1943, esteve na organização da Sociedade de Concertos da Madeira. Em 1946, participou na criação da Academia de Música da Madeira. Foi fundador e editor da revista “Das Artes e da História da Madeira”, de que foi diretor de 1950 a 1974. Foi também fundador do Posto Emissor do Funchal (PEF) e seu diretor até à data do seu falecimento. Colaborou com vários jornais e revistas e é autor de uma vasta obra de música sacra e secular. Faleceu a 6 de abril de 1990.



Figura 5 - Busto de Luiz Peter Clode - Fundador da Academia de Música e Belas Artes

## 3.2. Áreas principais

### 3.2.1 Música

Tanto a experiência da educação musical como a pesquisa indicam que o treino de música deve ser começado na infância, sobretudo para aqueles que eventualmente se irão dedicar à música a nível profissional. A educação de nível básico e secundário representa uma fase específica da educação e precisa ser reconhecida como tal. Neste sentido, é bastante relevante considerar modelos e sugestões formuladas no âmbito dos mecanismos da União Europeia, com o intuito de aprimorar o funcionamento e aproximá-lo dos mais altos padrões vigentes neste momento em escolas de música europeia. A Associação Europeia de Conservatórios de Música (Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et

Musikhochschulen - AEC), com a participação de demais instituições de ensino superior, com o objetivo de promover, representar e colaborar atualmente com cerca de 300 instituições de ensino profissional de música em 57 países europeus. No âmbito da AEC, o trabalho do grupo Polifonia (2011 a 2014), ainda muito pertinente, resultou nalgumas conclusões importantes, das quais destacamos aquelas pertinentes para o contexto do Conservatório. Os mais altos níveis de profissionalismo são alcançáveis apenas através de uma educação bem estruturada. Os alunos têm uma melhor preparação quando existe um coerente e contínuo sistema ou currículo, com ligações estreitas entre as instituições de nível secundário, instituições de escolaridade obrigatória e instituições de nível superior. A educação artística de nível pré-universitário representa uma mais-valia para jovens, mesmo sem a ambição de se tornarem músicos profissionais: ajuda a desenvolver o entendimento e a participação na vivência da música, arte e cultura em geral, competências criativas, pessoais e interpessoais e fornece coesão social e entendimento intercultural, qualidades essenciais numa Europa construída à base da diversidade cultural e diálogo intercultural. Além da sua vertente estética, esta educação ensina o “saber através de agir” e “desenvolve-se através de desafios crescentes”, tornando-se deste modo a prática de arte numa fonte de conhecimento construtivo e de realização pessoal. A combinação de uma consciência forte do seu papel na sociedade e confiança baseada na competência do seu corpo docente, colocam o Conservatório na vanguarda da educação para as artes no País e validam a aposta da escola na procura da excelência. Neste contexto, o Conservatório privilegia a sua parceria com a Orquestra Clássica da Madeira pela mais-valia que esta proporciona ao nível da formação pedagógica em contexto de trabalho aos formandos, assim como pela permanente atividade que apresenta, possibilitando à comunidade educativa uma oferta artística de qualidade de nível profissional. Com esta relação, a escola beneficia de contributos artísticos e pedagógicos de vários profissionais de várias áreas, convidados de reconhecido mérito artístico e pedagógico internacional, propostos pela direção artística da Orquestra.

### 3.2.2 Teatro

O Teatro poderá ser uma ferramenta importante na educação e desenvolvimento de crianças e adolescentes. Através da sua vertente lúdica, esta arte milenar abre um conjunto de possibilidades de conhecimento e reflexão que levam a um crescimento integral, desde a infância até à idade adulta. No Teatro valoriza-se a diversidade, a razão e a emoção, o espírito e o corpo, a criatividade e o pragmatismo. Esta expressão artística integra as diversas componentes que constituem o ser humano numa só, sem hierarquias ou valorização de uma das partes. O Teatro promove o trabalho em equipa, em que diversas sensibilidades se têm de organizar num projeto comum. Enquanto expressão dramática que se revela através do corpo em ação, favorece o desenvolvimento pessoal e cultural dos alunos, levando-os a entender as próprias emoções e sentimentos. Enaltece o sentido empático, em que a percepção de si é alargada colocando-se no lugar do outro, da personagem ou em determinada situação de ficção. Como tal, amplia e recria a realidade ao estimular a criatividade. Melhora a expressividade (oral e escrita), ajuda a ultrapassar a timidez, estimula a imaginação e, principalmente, a aceitação e convívio com a diferença. Concluindo, o contacto com o Teatro desde tenra idade potencia o conhecimento integral do ser humano, em que sensibilidade, capacidade racional, criatividade e campo emocional se conjugam para um entendimento global do ser e daquilo que nos rodeia. Em suma, abre espaço para a construção de seres humanos mais capazes de interpretar o passado, viver o presente e projetar o futuro.

### 3.2.3 Dança

Esta disciplina apresenta-se como um meio artístico extraordinário que privilegia a psicomotricidade, na aquisição de um Corpo que se quer versátil ou singular, um Corpo sensorial e criativo, que executa e reflete, não somente pela forma física e anatômica, mas pleno em intenção e significado. Pretende-se criar uma maior consciência corporal com o intuito de tornar o/a educando/a ou aluno/a, mais conhecedor do seu corpo, providenciando-lhe, através das aulas, uma maior destreza, noção e competências. As competências físicas requeridas de um aluno de dança, atualmente, são o domínio do vocabulário motor e o domínio de um instrumento de trabalho tecnicamente disponível. Esta concepção de corpo, como instrumento de produção artística na vertente educacional, visa um trabalho não só de corpo em movimento, mas de pensamento e disciplina corporal. A esta alia-se a criatividade e a reflexão, fomentada pela dança, para explorar e comunicar temas urgentes e atuais, despertando no público uma empatia emocional e artística sobre a contemporaneidade.

O Ensino de Dança deverá valorizar o perfil artístico de cada aluno, a criação intencional e os sentimentos, expressões e ideias em desfavor de uma visão restrita de execução e reprodução. Fruto do ensino – aprendizagem em Dança, os produtos coreográficos promovem uma “cidadania responsável com cidadania construtiva” (Batalha, p. 13). É de salientar que a prática da dança é transversal à idade, sendo que devia constituir-se não como um dever, mas como uma disciplina que acompanhasse a formação de um indivíduo. Em termos sociais, melhora a cognição no que toca a consciência corporal e espacial, facilitando substancialmente as tarefas mais básicas no dia-a-dia de uma pessoa, além de se fomentar uma regularização das hormonas da felicidade, especialmente numa sociedade contemporânea como a nossa, onde a incidência de doenças como *stress*, depressão e outros distúrbios inerentes, proliferam de forma crescente. A Dança como prática educativa, potencia uma Escola inclusiva, que premeia o desenvolvimento das potencialidades humanas e as suas relações com o mundo, favorece a criatividade, motiva a socialização e a cooperação, formando cidadãos responsáveis, participativos e críticos.

### 3.3 Projeto educativo/metasp

Nos termos da alínea a), do nº2, do artigo 3º do Decreto Legislativo Regional (DLR) nº 4/2000/M, de 31 de janeiro, na redação que lhe foi conferida pelo DLR nº 21/2006/M, de 21 de junho, diploma que define o regime de autonomia, administração e gestão dos estabelecimentos de educação e dos ensinos básico e secundário e das unidades de educação pré-escolar incluídas nos estabelecimentos de ensino básico, o Projeto Educativo é, assim como o Regulamento Interno e o Plano Anual de Escola, um instrumento no exercício de autonomia das escolas, sendo que, é o documento “que consagra a orientação educativa da escola, elaborado e aprovado pelos seus órgãos de administração e gestão para um horizonte de quatro anos, no qual se explicitam os princípios, os valores, as metas e as estratégias segundo as quais a escola se propõe cumprir a sua função educativa”. Por conseguinte, o Projeto Educativo (doravante designado por PEE) do Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira, Eng.º Luiz Peter Clode (doravante designado por Conservatório), é um dos principais documentos orientadores do funcionamento da escola ao longo de um quadriénio, a par do Plano Estratégico, do Regulamento Interno e dos quatro Planos Anuais de Atividades.

### 3.3.1 Projeto educativo do Conservatório 2021-2025

Este PEE identifica a Missão, Visão e Valores do Conservatório, que, por sua vez, definem as linhas de Orientação, Objetivos e Metas a atingir para o Quadriênio 2021/2025, em função do quadro legal em vigor. A realização deste PEE implica a mobilização de todos os elementos da comunidade educativa e o exercício da autonomia na organização escolar. Desde a publicação do Decreto-Lei nº115-A/98, de 4 de maio, este é o terceiro PEE do Conservatório. O PEE anterior (2017-2021) foi baseado no modelo do primeiro PEE do Conservatório (2013-2017), uma vez que se entendeu que a estrutura apresentada nesse PEE foi bastante adequada e até elogiada em sede de reuniões de Avaliação Externa. Mantendo a sua estrutura, o PEE anterior viu atualizados todos os elementos dinâmicos, tendo-se acrescentado tudo o que era novo para esse quadriênio e eliminado tudo o que se considerou supérfluo. Todos os Objetivos Estratégicos e Operacionais foram revistos, no que respeita à sua pertinência, continuidade, valores e metas a alcançar. O PEE corrente mantém a mesma estrutura, mas pretende simplificar e condensar a leitura e evitar duplicações desnecessárias com os conteúdos de outros documentos orientadores da escola. É um documento elaborado em estrita articulação com o primeiro Plano Estratégico do Conservatório, que entrou em vigor em janeiro de 2021, com o Relatório de Autoavaliação do Conservatório, Eixos I, II e III, e com o Relatório Anual (2018/2019) de Avaliação de Execução dos Objetivos Estratégicos e das Metas Operacionais do Projeto Educativo de Escola (2017-2021).

### 3.3.2 Missão

“Formar cidadãos para as artes e profissionais de excelência.” Hoje em dia existe um consenso quanto à importância das artes na vida das crianças e dos jovens. A educação artística contribui para o desenvolvimento integral e pleno, da autoestima, da capacidade criativa, da predisposição para aprender e da capacidade de trabalhar em grupo. De facto, as artes têm o poder de formar melhores cidadãos. O ensino das artes afigura-se, neste sentido, como uma das estratégias mais influentes para a construção da cidadania intercultural. Através das Artes, e orientando-se por princípios de disciplina e rigor com vista à obtenção de um elevado nível de preparação dos seus alunos, o Conservatório promove o desenvolvimento humano das crianças e jovens, transmitindo valores éticos e morais para a construção de um futuro individual e coletivo, através de uma escola feliz. Proporcionando uma formação sólida de cultura artística, o Conservatório educa para as dinâmicas artísticas, através da aprendizagem pela experiência, e prepara um público de eventos performativos, consumidores instruídos de arte, elevando assim o seu nível sociocultural e a sua formação integral como melhores cidadãos. A oferta educativa visa também a preparação de jovens músicos, atores e bailarinos com vista à sua integração no mercado de trabalho ou ao prosseguimento com sucesso dos seus estudos a nível superior. Através da ação educativa, o Conservatório contribui igualmente para o desenvolvimento de competências dos seus alunos, ajudando-os a consolidar as suas aptidões gerais, tais como concentração, memória, desenvolvimento motor, aptidões sensoriais, maturidade emocional, integração e articulação social através do trabalho de conjunto, e desenvolvimento da integração e autoestima, respeito pelos outros e pelas lideranças.

### 3.3.3 Visão

“Ser reconhecido como um Conservatório de excelência a nível regional, nacional e internacional.” O Conservatório pretende dar uma contribuição específica para a sociedade em geral, que se traduz na implementação de uma estratégia que possa proporcionar a maior cobertura possível de um ensino de artes coerente e estruturado. Este ensino começa numa faixa etária em que, por um lado, pode ser fomentado um comportamento culturalmente sensível, sensato e afetivo, e por outro lado, podem ser identificados o talento e predisposição natural que implicam um acompanhamento específico, propício para o mais completo desenvolvimento possível. Para cumprir esta finalidade, o Conservatório propõe a continuação da implementação de uma cultura que, assumindo os valores definidos pela sociedade, tem contribuído para criar uma escola com a sua própria identidade e alma. Esta cultura tem por base a articulação com a sociedade civil e o diálogo permanente entre todos os elementos da comunidade escolar, encarregados de educação e a restante comunidade educativa, representando, uma cultura da educação transversal e inovadora, cujo objetivo é o de encorajar os alunos para o desenvolvimento de experiências artísticas, que promovam a autoconfiança, reflexão e comunicação. A nossa prática diária deveser baseada numa grande abertura no sentido da inovação contínua e sistemática e na vivência de uma cultura de diversidade e de envolvimento. Estas sugestões implicam um ambiente fértil, comunicativo e ativamente envolvido no processo de aperfeiçoamento, e são estas as características que o Conservatório pretende aprimorar, apostando na criatividade individual e coletiva estruturada de modo a conseguir manter a abertura e flexibilidade para potenciar o seu valor humano e artístico.

### 3.3.4 Valores

“Acreditamos que o trabalho de equipa é a base para o sucesso e que uma cultura organizacional focada na avaliação, investigação e na procura de excelência nos mantém na vanguarda da Educação. “Em contexto institucional, o trabalho de equipa implica a sinergia, bem articulada e coordenada, de todos os agentes intervenientes e envolvidos no processo de aprendizagem das artes e do funcionamento da escola. Em contexto pedagógico, o Conservatório assenta na formação integral do indivíduo, através da identificação e aprendizagem de valores, criando oportunidades para todos. Assumimos a vontade de oferecer um ambiente de aprendizagem de excelência, focado numa formação que valoriza princípios éticos, morais, humanos e culturais. Conforme William Ralph Inge, “O objetivo da educação é o conhecimento não de factos, mas sim de valores”. É um objetivo nobre e pertinente, que tem de continuar a figurar ativamente na consciência de todos os intervenientes diretos e indiretos no processo educativo, sobretudo numa escola de artes. Os valores partilhados e promovidos por toda a comunidade educativa devem incluir:

- Responsabilidade e integridade – Promover a ética e o respeito recíproco entre todos os indivíduos da comunidade educativa, incentivando a autorreflexão, com a finalidade do bem-estar coletivo.
- Excelência e exigência – Promover a determinação e a consistência do processo educativo, estimulando a perseverança perante os obstáculos e fomentando o espírito de parceria e cooperação.
- Curiosidade, reflexão e inovação – Incentivar a aquisição dos saberes, promovendo as reflexões críticas e criativas para novas soluções e desafios.
- Cidadania e participação – Agir sempre como o modelo do respeito pela diversidade sociocultural, respeitar e defender os direitos humanos em todas as suas esferas; abordar os

conflitos de forma positiva e no sentido de sempre encontrar as melhores soluções, ter sensibilidade perante os fatores ambientais e ecológicos, promover a solidariedade, ser proactivo na realização de iniciativas.

- Liberdade – Exercer o direito à individualidade e a livre expressão, centrado nos direitos humanos, com o respeito pelos valores, morais e éticos, a equidade e o bem coletivo.

### **3.4 Oferta Formativa**

De acordo com a legislação em vigor o Conservatório dispõe de oferta formativa com certificação e sem certificação. Na oferta com certificação, o Conservatório proporciona o estudo no Ensino Artístico Especializado, destinado a alunos com vocação na área da música que pretendam desenvolver as suas habilidades e talentos musicais. É possível frequentá-lo a partir do 1º Ciclo do Ensino Básico e prosseguir os estudos vocacionais nos ciclos seguintes optando por um dos regimes disponíveis: Articulado ou Supletivo. Se o objetivo for desenvolver uma formação de excelência e, quem sabe, optar por uma via profissional os alunos podem decidir pelo Ensino Secundário em Música ou Curso Profissional. O Ensino Básico e Secundário orienta-se pelo disposto no Decreto de Lei nº 55/2018 de 6 de julho e pelas portarias nº 223 – A/2018 de 3 de agosto e 229 – A/2018 de 14 de agosto. Por sua vez, os Cursos Profissionais seguem orientações gerais da portaria nº 235 – A/2018 de 23 de agosto. A oferta formativa sem certificação inclui os Cursos Livres em Artes, os quais visam proporcionar a ocupação criativa de crianças e jovens, desde o nascimento e em idade escolar, através de atividades que promovem o estímulo e o desenvolvimento das diferentes formas de comunicação e expressão artística. Existem ainda como oferta, o Curso de Jazz e a Formação de Adultos, cursos sem certificação, mas que possuem estrutura curricular própria e orientam-se pelo disposto em Regulamento Interno.

### **3.5 Oferta Formativa Com Certificação**

#### **3.5.1 Ensino Artístico Especializado (EAE)**

O Ensino Artístico Especializado é composto por cursos de nível de Iniciação, Básico e Secundário. Possui uma estrutura semelhante ao ensino regular no que respeita à duração e nível etário.

- 1º Ciclo – 4 anos denominados de 1º, 2º, 3º e 4º nível;
- 2º Ciclo – 2 anos denominados de 1º e 2º grau;
- 3º Ciclo – 3 anos denominados de 3º, 4º e 5º grau;
- Secundário – 3 anos denominados de 6º, 7º e 8º grau;

A iniciação aplica-se aos alunos do 1.º Ciclo do Ensino Básico que durante este ciclo frequentam Classe de Conjunto, Formação Musical, Instrumento e Ateliê (facultativo).

No 2º e 3º ciclo os alunos têm como disciplinas: Classe de Conjunto, Formação Musical e Instrumento. Posteriormente, no Secundário, os alunos dispõem de uma oferta bastante mais alargada contemplando uma área técnica e uma área científica.

Os instrumentos ministrados no EAE são: acordeão, bandolim, bombardino, canto, clarinete, contrabaixo, cordofones madeirenses (braguinha, rajão e viola d'arame), cravo, fagote, flauta de bisel, flauta transversal, guitarra, harpa, oboé, órgão, percussão, piano, saxofone, trombone, trompa, trompete, tuba, viola de arco, violino e violoncelo.

Os Planos Curriculares disponíveis em Regulamento Interno.

Os Regimes EAE: existem dois regimes de frequência neste Conservatório no que respeita ao Ensino Artístico Especializado: o Articulado e o Supletivo.

**O Regime Articulado** implica a frequência de um curso artístico especializado quando assegurado por duas escolas distintas. O Conservatório oferece as disciplinas das componentes de formação artística especializada (Classe de Conjunto, Formação Musical e Instrumento), enquanto as disciplinas do currículo geral são da responsabilidade das escolas do Ensino Regular. O aluno é dispensado das disciplinas que são oferta curricular da escola (Educação Musical, Educação Tecnológica, Oferta Complementar) substituindo-as pelas de formação artística especializada que irá frequentar no Conservatório. A frequência neste regime depende de protocolos entre o Conservatório e as Escolas de Ensino Básico.

**O Regime Supletivo** implica a frequência de um curso do ensino artístico especializado restrito às componentes de formação científica e técnica artística. Os alunos frequentam as disciplinas de ensino artístico especializado da música (Classe de Conjunto, Formação Musical e Instrumento) no Conservatório, independentemente da sua formação escolar obrigatória.

### 3.5.2 Cursos Profissionais

Os Cursos Profissionais têm duração de 3 anos, permitindo obter certificado de nível de qualificação IV do Quadro Nacional de Qualificações e equivalência ao 12º ano. Têm acesso a estes cursos, mediante prova de admissão, os candidatos que concluíam o 9º ano ou equivalente com idade até 23 anos, inclusive. Estes cursos, além de permitirem uma forte ligação ao mundo profissional e mercado de trabalho, possibilitam uma melhor preparação académica para o acesso e frequência ensino superior na respetiva área.

Os cursos profissionais disponíveis são:

- Curso profissional de Instrumentista, Cordas e Teclas com variante Canto Portaria nº 220/2007 de 1/03;
- Curso Profissional de Instrumentista Sopros e Percussão Portaria nº 221/2007 de 1/03;
- Curso Profissional de Instrumentista Jazz Portaria nº 1040/2010 de 7/10;
- Curso Profissional de Artes do Espetáculo – Interpretação (ator e atriz) Portaria nº 76/2020 de 18/03;
- Curso Profissional de Interprete de Dança Contemporânea Portaria nº 76/2020 de 18/03;
- Curso Profissional Técnico de Multimédia Portaria nº 76/2020 de 18/03

## 3.6 Oferta Formativa Sem Certificação

### 3.6.1 Cursos Livres em Artes

1. Os Cursos Livres em Artes são atividades que visam o ensino de artes performativas, artes visuais, artes circenses e musicoterapia, sem certificação e possuem um regime próprio.

2. Os Cursos Livres em Artes apresentam atividades, desde a idade pré-escolar aos 18 anos, sendo a sua implementação organizada por classes de canto, coro, cordas, sopros, teclas, percussão, teatro, dança, artes visuais, artes circenses e musicoterapia.

3. As práticas artísticas realizam-se, maioritariamente, no Polo da Levada, ocorrendo também no Polo do Bom Jesus e de São Martinho; decorrente da procura desta oferta formativa, desenvolvem-se algumas atividades noutros Polos ou Núcleos do Conservatório.

4. As atividades dos grupos dos Cursos Livres em Artes, integram o plano anual de atividades do Conservatório, aprovado em conselho pedagógico.

O projeto dos Cursos Livres em Artes (CLA) é uma oferta formativa de atividades não certificadas do Conservatório, que se apresentam no âmbito da música, do teatro, da dança, das artes plásticas, da multimídia, da banda desenhada, da musicoterapia e das artes circenses. Estas práticas artísticas visam proporcionar a ocupação criativa de crianças e jovens, desde o nascimento e em idade escolar, através de atividades que promovem o estímulo e o desenvolvimento das diferentes formas de comunicação e expressão artística. Os objetivos e as orientações que suportam esta oferta formativa estão descritas no Regulamento Interno, através do Documento Orientador dos CLA, na Uniformização de Competências e respetivas Orientações Programáticas.

“Uniformização de Competências” na vertente da Música, do Teatro e da Dança que como o próprio nome indica, uniformiza os conhecimentos a adquirir dentro de cada nível frequentado. As diretrizes específicas de cada atividade encontram-se no documento “Orientações Programáticas”, que descrevem os objetivos gerais, os objetivos específicos e os conteúdos a desenvolver em cada ciclo de aprendizagem. Independentemente da idade, todos os alunos que frequentam a atividade pela primeira vez devem inscrever-se no nível da Iniciação. Depois de avaliadas as respetivas competências, cabe ao professor situar o aluno no nível correspondente. As diferentes áreas artísticas dispõem de uma dinâmica própria de aprendizagem, sempre que necessário, adequada a cada aluno, de maneira que este prossiga os seus estudos, possibilitando o ingresso em outras ofertas educativas com certificação desta instituição, bem como nos cursos profissionais e superiores em artes.

Estão disponíveis as seguintes áreas formativas: Música, Dança, Teatro, Artes visuais, Laboratório de artes, Artes Circenses e Musicoterapia.

**Música:** acordeão, bandolim, bombardino, canto, clarinete, contrabaixo, coros, cordofones madeirenses (braguinha, rajão e viola d’arame), fagote, flauta de bisel, flauta transversal, guitarra, guitarra elétrica, harpa, iniciação à prática coral, oboé, órgão, percussão, piano, saxofone, trombone, trompa, trompete, tuba, viola de arco, viola baixo, violino e violoncelo.

**Dança:** Realizar uma sequência de técnica de dança; criar duas coreografias individuais e uma em grupo e improvisar através de estímulos dados.

**Teatro:** Apresentação de monólogo, participação numa peça de teatro, trabalho escrito.

**Artes visuais:** Ateliê de artes plásticas, cinema de animação e banda desenhada

**Laboratório de artes:** orientações musicais e ateliê musical infantil.

**Cinema de animação:** cada aluno terá de participar na realização de um filme, desenvolvendo as seguintes atividades: Elaboração de argumento, guião e/ou *storyboard*; Conceção/criação de personagens; Animação de cenas; Edição/montagem.

**Banda desenhada:** Em cada ano letivo e de acordo com o nível atribuído, defende-se que cada aluno terá de participar numa exposição coletiva de Banda Desenhada, onde serão apresentados alguns dos trabalhos desenvolvidos ao longo do ano que contemplam os seguintes elementos: Justaposição de palavras e imagens; Técnicas de desenho; Criação e desenvolvimento de personagens; Composição de imagens; Desenvolvimento de cenários e ambientes; Estrutura de uma narrativa em vinhetas. Depois da exposição, os trabalhos serão

posteriormente carregados numa plataforma *online* adequada para a visualização de Banda Desenhada em dispositivos móveis de modo a ficar acessível aos leitores dentro e fora da Região Autónoma da Madeira.

**Artes Circenses:** laboratório de circo e malabarismo: todos os alunos terão de participar numa apresentação pública composta por números de circo, desenvolvendo as seguintes atividades: introdução e desenvolvimento de uma ou mais técnicas circenses; criação de solos ou esquemas de grupo de malabarismo; criação de personagens incluindo a caracterização e figurino; criação ou interpretação de um número de circo.

**Musicoterapia:** irá incidir no desenvolvimento individual de cada aluno, através da estimulação do desenvolvimento cognitivo, motor, social e emocional, de forma a aumentar as capacidades de aprendizagem e da gestão do estresse e da ansiedade.

**Música Moderna:** A iniciar no próximo ano letivo de 2021-22, teremos o projeto da Música Moderna, apresentando duas atividades específicas: o Atelier de Música Moderna e a Introdução ao Improviso. Este projeto surge integrado nos Cursos Livres em Artes como um complemento aos nossos estudantes do ponto de vista da música moderna. As escolas servem para dar a conhecer outras realidades musicais, contextualizar bem como dar a possibilidade a todos, de um ensino que passe por todo o espectro da música. Neste sentido, o *atelier* de música moderna tem como objetivo contextualizar e introduzir um conjunto prático de géneros musicais, desde Música Ligeira; World Music; Pop; Rock; Blues; Funk; Jazz; fusão etc. Relativamente à Introdução ao Improviso não pretende impor nenhuma linguagem, mas sim, desenvolver capacidades de improviso, de desenvolvimento de ideias musicais, através do ritmo, da melodia, da análise harmónica, da forma, etc. Aberto a todos os alunos do complementar dos cursos livres (nível IV, V, VI), todos os alunos que não tenham este requisito terão que passar por uma pequena prova, de admissão uma vez que é necessário existir o domínio do instrumento. Ambas as atividades irão desenrolar-se no Polo da Levada, e cada uma terá a duração de 2h semanais. Os CLA estão organizados da seguinte forma: Em quatro ciclos: Iniciação - cuja frequência poderá prolongar-se até quatro anos; Básico - I, II e III; Complementar - IV, V e VI; "Plano de desenvolvimento pessoal" - frequência no(s) ano(s) seguinte(s) ao nível VI. 2. Ou, num só ciclo, com dois níveis (nível 1 e nível 2), como é o caso: das Orientações Musicais, da Iniciação à Prática Coral, das Artes Visuais, da Musicoterapia, das Artes Circenses e do Ateliê Musical Infantil, este último, em três níveis; após esta frequência os alunos transitam para outra atividade à escolha, desde que cumpram a idade mínima de ingresso, e que haja vaga. As Orientações Musicais destinam-se a crianças desde a primeira infância.

### 3.6.2 Curso de Jazz

O Curso de Jazz é destinado a jovens (a partir dos 12 anos) e adultos e surge como agente de consolidação de conhecimentos na área do Jazz. Tem a duração de 3 anos e uma estrutura curricular própria, aprovada em Conselho Pedagógico. Os objetivos e as orientações que suportam esta oferta formativa estão contempladas no Regulamento Interno e nos programas curriculares de cada disciplina adequados a cada aluno, de maneira que estes prossigam os seus estudos ou uma via profissional. Dotado de um conjunto de professores qualificados o Curso de Jazz permite seguir uma certificação de conclusão de curso ainda que sem reconhecimento oficial.

### **3.6.3 Formação de Adultos**

A Formação de Adultos permite aos alunos interessados a possibilidade de usufruir de estudos musicais contribuindo para a sua formação integral enquanto cidadãos através de uma valorização das suas competências sociais, culturais e eventualmente profissionais. A Formação de Adultos rege-se pelo estipulado para os Cursos Básicos e Secundário do Ensino Artístico Especializado em Regime Supletivo, com as devidas adaptações disponíveis para consulta no Regulamento Interno.

## **4. Ensino de clarinete no Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode**

O Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode tem quatro professores de clarinete que ensinam no Curso Profissional de Instrumentista, Cursos de Iniciação de Instrumento, Curso Básico e Secundário do Ensino Artístico Especializado (regime articulado e supletivo) e Cursos Livres em Artes. Estes professores trabalham na sede do Funchal, no Polo de Levada, Ribeira Brava e Machico e nos núcleos de São Vicente, Câmara de Lobos, Camacha, Santana e Porto Santo.

### **4.1 Síntese da Prática Pedagógica de Clarinete**

#### **4.1.1 Caracterização da aluna de clarinete da Prática de Ensino Supervisionada**

A aluna escolhida pelo professor cooperante para o Estágio da Prática de Ensino Supervisionada frequenta o 5º grau de Curso Básico do Ensino Artístico Especializado. Esta aluna tem 14 anos e frequenta a disciplina de clarinete em regime supletivo no núcleo de S. Vicente. O seu professor Filipe Teixeira é o docente da disciplina de clarinete, membro do quadro do Conservatório-Escola Profissional das Artes da Madeira. A sua aula de clarinete realiza-se à quarta-feira, entre as 14:00 e as 15h40. A aluna é inteligente, motivada, assídua, pontual, responsável e empenhada. Participa em todas as atividades desenvolvidas pelo Conservatório, nomeadamente audições e recitais. O seu físico é muito subtil e no seu caráter revela-se uma característica bem salientada que é a timidez. Esta particularidade origina certos obstáculos na sua aprendizagem que a aluna tenta ultrapassar. Nas habilidades e domínios técnicos salienta-se uma técnica de respiração pouco eficiente que dá origem a uma afinação e sentido rítmico instáveis, som com pouca intensidade, fadiga física precoce que, por vezes, resulta em problemas de concentração da aluna.

### **4.2 Plano de estágio e fundamentação teórica**

O processo da elaboração de estratégias de intervenção pedagógica foi composto por quatro etapas. A primeira foi baseada na investigação bibliográfica. A recolha bibliográfica e a sua análise apresentaram uma base teórica para a intervenção prática no processo de ensino-aprendizagem realizado no âmbito do Estágio da Prática de Ensino Supervisionada. O estagiário fez inúmeras pesquisas inerentes à prática de lecionação da disciplina de instrumento e da classe de conjunto. Procurou a informação sobre mecanismos da técnica de respiração, as consequências que a postura corporal tem no quotidiano de um músico, estratégias de intervenção pedagógica para o desenvolvimento de domínios técnicos e

expressividade artística, obtenção dos hábitos de organização e regularidade dos estudos individuais do aluno.

A análise de várias teorias permitiu obter dados mais esclarecedores para responder à problemática em estudo originando várias questões sobre a sua aplicação prática.

A segunda etapa foi dedicada à recolha de dados:

- Diagnóstico do perfil da aluna de clarinete;
- Caracterização da Orquestra de Sopros.

Na terceira etapa foram realizadas planificações de curto, medio e longo prazo de intervenção pedagógica e na última, quarta etapa, foi efetuada uma análise de resultados atingidos e com base nestes foi feita uma conclusão.

Para uma melhor planificação e verificação dos resultados da Prática de Ensino Supervisionada, foram realizadas várias reuniões com o professor cooperante Filipe Teixeira.

#### **4.2.1 Resumo de atas de reuniões com o professor cooperante**

##### **Resumo da ata nº1 – Ano letivo 2021/2022**

Aos vinte e dois dias do mês de setembro do ano dois mil e vinte e um, o estagiário da Prática de Ensino Supervisionada do curso de Mestrado em Ensino de Música na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco (ESART), Vladimir Pavtchinskii reuniu-se com o professor cooperante Filipe Teixeira no núcleo de S. Vicente do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luiz Peter Clode pelas treze horas e quinze minutos.

Da reunião constavam os seguintes pontos:

Ponto 1 – Descrição do perfil da aluna de 5º grau do Curso Básico de Ensino Artístico Especializado pelo professor cooperante;

Ponto 2 – Plano de estágio anual e trimestral;

Ponto 3 – Planificação das aulas ministradas e a elaboração de relatórios das aulas observadas no 1º período;

Ponto 4 – Linhas direcionais de intervenção pedagógica;

Ponto 5 – Material didático.

Ponto 1 – O professor cooperante descreveu o perfil da aluna de 5º grau do Curso Básico de Ensino Artístico Especializado;

Ponto 2 – O professor cooperante apresentou as propostas do plano anual e trimestral e solicitou uma reflexão do estagiário;

Ponto 3 – O professor cooperante deu uma orientação sobre o modelo da planificação de aula individual e os relatórios das aulas observadas;

Ponto 4 – O professor orientador explicou quais são as dificuldades principais da aluna de 5º grau e determinou as linhas direcionais de intervenção pedagógica de resolução dos problemas técnicos e de desenvolvimento artístico da aluna;

Ponto 5 – O professor cooperante solicitou a utilização do seguinte material didático: Método de Carl Baermann, op. 63; Paul Jeanjean – estudo em *Dó Maior* do 1º caderno dos estudos progressivos e melódicos e o estudo de *F. Thurston passage studies* sobre W.A. Mozart - *Finale from the String Quartet in F Major KV590*.

### **Resumo da ata nº2 – Ano letivo 2021/2022**

Aos quinze dias do mês de dezembro do ano dois mil e vinte e um, o estagiário da Prática de Ensino Supervisionada no curso de Mestrado em Ensino de Música na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco (ESART), Vladimir Pavtchinskii reuniu-se com o professor cooperante Filipe Teixeira no núcleo de S. Vicente do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luiz Peter Clode pelas treze horas e quinze minutos.

Da reunião constavam os seguintes pontos:

Ponto 1 – Os resultados de trabalho da aluna durante o primeiro período e a eficácia da intervenção pedagógica do estagiário;

Ponto 2 – A preparação da aluna para a audição escolar;

Ponto 3 – A planificação das aulas ministradas e os relatórios das aulas observadas no 1º período.

Ponto 1 – O professor cooperante expressou a sua opinião sobre os resultados do trabalho da aluna durante o primeiro período e a eficácia da intervenção pedagógica do estagiário. O trabalho da aluna e do estagiário foi avaliado pelo professor cooperante positivamente.

Ponto 2 – O professor cooperante apresentou as propostas do plano anual e trimestral e solicitou uma reflexão do estagiário;

Ponto 3 – O professor cooperante verificou a planificação das aulas ministradas e relatórios das aulas observadas do 1º período e deu o seu parecer positivo.

### **Resumo da ata nº3 – Ano letivo 2021/2022**

Aos trinta dias do mês de março do ano dois mil e vinte e dois, o estagiário da Prática de Ensino Supervisionada no curso de Mestrado em Ensino de Música na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco (ESART), Vladimir Pavtchinskii reuniu-se com o professor cooperante Filipe Teixeira no núcleo de S. Vicente do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luiz Peter Clode pelas treze horas e quinze minutos.

Da reunião constavam os seguintes pontos:

Ponto 1 – Os resultados da intervenção pedagógica do estagiário no 2º período;

Ponto 2 – Os resultados da apresentação pública da aluna no recital do dia 24.03.2022 e na audição escolar do dia 31.03.2022;

Ponto 3 – O parecer do professor cooperante sobre as planificações das aulas ministradas e relatórios das aulas observadas no 2º período;

Ponto 4 – O apoio metodológico do professor orientador ao estagiário com a finalidade de uma colaboração eficaz no processo de ensino-aprendizagem da aluna e a sua preparação para a prova global de 5º grau.

Ponto 1 – O professor cooperante avaliou o resultado da intervenção pedagógica do estagiário no 2º período positivamente;

Ponto 2 – O professor cooperante e o estagiário avaliaram as apresentações públicas da aluna no 2º período, considerando que a aluna atingiu os resultados bastante satisfatórios;

Ponto 3 – O professor cooperante concedeu o seu parecer favorável sobre as planificações das aulas ministradas e os relatórios das aulas observadas no 2º período;

Ponto 4 – O professor orientador informou sobre os métodos eficazes da intervenção pedagógica relacionados com os problemas técnicos da aluna e as formas da sua resolução.

#### **Resumo da ata nº4 – Ano letivo 2021/2022**

Aos vinte e cinco dias do mês de maio do ano dois mil e vinte e um, o estagiário da Prática de Ensino Supervisionada no curso de Mestrado em Ensino de Música na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco (ESART), Vladimir Pavtchinskii reuniu-se com o professor cooperante Filipe Teixeira no núcleo de S. Vicente do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luiz Peter Clode pelas treze horas e quinze minutos.

Da reunião constavam os seguintes pontos:

Ponto 1 – Os resultados da intervenção pedagógica do estagiário no 3º período;

Ponto 2 – Os resultados da apresentação pública da aluna no 3º período;

Ponto 3 – O parecer do professor cooperante sobre as planificações das aulas ministradas e os relatórios das aulas observadas no 3º período;

Ponto 4 – O apoio metodológico do professor orientador ao estagiário com a finalidade de uma melhor preparação da aluna para a prova global de 5º grau.

Ponto 1 – O professor cooperante avaliou o resultado da intervenção pedagógica do estagiário no 3º período positivamente;

Ponto 2 – O professor cooperante e o estagiário avaliaram positivamente as apresentações públicas da aluna no 3º período;

Ponto 3 – O professor cooperante deu o seu parecer favorável sobre as planificações das aulas ministradas e os relatórios das aulas observadas no 3º período;

Ponto 4 – O professor orientador recomendou métodos eficazes de intervenção pedagógica relacionados com a preparação da aluna para a realização da Prova Global de 5º grau.

**Tabela 1-** Plano de estágio da disciplina de clarinete

<b>Aulas assistidas</b>	<b>Aulas ministradas</b>
32	17

O mestrando durante o seu Estágio da Prática de Ensino Supervisionada teve a possibilidade de ministrar as aulas sob a orientação do professor cooperante Filipe Teixeira e do professor supervisor Carlos Alves e também observar as aulas ministradas pelo professor cooperante Filipe Teixeira e coordenador da Orquestra de Sopros, professor Jorge Luís Mendoza Garcia.

### **4.3 Planificação individual de ensino-aprendizagem e diagnósticos da aluna**

#### **4.3.1 Planificação individual de ensino-aprendizagem da aluna e diagnóstico realizado no início do ano letivo**

No início do ano letivo foi realizado o diagnóstico das habilidades e do desenvolvimento técnico e artístico da aluna que serviu como um ponto de referência para definir os seus progressos de curto, médio e longo prazo. Para este efeito, o estagiário preencheu um formulário com os seguintes dados:

**Formanda:** Aluna de 14 anos

**Disciplina:** clarinete

**Grau:** 5º grau do Curso Básico de Ensino Artístico Especializado (EAE), regime supletivo.

**Professor cooperante:** Filipe Teixeira

**Estagiário:** Vladimir Pavtchinskii

**Diagnóstico:** (avaliação do desenvolvimento da aluna no início do ano letivo a nível técnico e artístico):

- A aluna demonstra interesse e capacidade de aprendizagem;
- O seu nível técnico e artístico encontra-se em conformidade com as exigências estabelecidas aos alunos - finalistas do Curso Básico de Ensino Artístico Especializado (EAE);

**Objetivos gerais:**

- Estimular as capacidades da aluna e favorecer a sua formação e o desenvolvimento equilibrado de todas as suas potencialidades técnicas e artísticas;
- Fomentar a integração da aluna no seio da classe de instrumento tendo em vista o desenvolvimento da sua sociabilidade;
- Desenvolver o gosto por uma constante evolução e atualização de conhecimentos resultantes de bons hábitos de estudo.

**Objetivos específicos** (Com base no diagnóstico efetuado, definir objetivos de ensino - aprendizagem a alcançar):

- Identificar e executar notas de *Mi2* a *Sol5*;
- Executar escalas e respetivos arpejos até 5 alterações maiores e suas relativas menores (natural, harmónica e melódica) de *Mi2* a *Sol5*;
- Identificar e executar arpejos de 7ª da dominante;
- Executar os arpejos maiores, menores e de sétima da dominante no seu estado fundamental e executá-los de forma quebrada, realizando deste modo o estado fundamental, a 1ª inversão, a 2ª inversão para os arpejos maiores e menores e uma 3ª inversão para os acordes de sétima da dominante;
- Continuar a aperfeiçoar competências ao nível da articulação, dando mais atenção as diferenças entre o *tenuto* e o *staccato*;
- Continuar a desenvolver a capacidade de utilizar a respiração diafragmática;
- Adquirir uma formação mais aprofundada ao nível técnico-teórico;
- Continuar a desenvolver a agilidade e segurança na execução;
- Consolidar uma correta colocação de embocadura;
- Continuar a desenvolver a leitura à 1ª vista.

**Competências a adquirir:**

A aluna deverá ser capaz de:

- Identificar ritmos avançados e executá-los adequadamente nos estudos e peças musicais;
- Identificar e executar adequadamente peças musicais cujas notas abranjam o registo grave, médio e agudo do instrumento (*Mi2* a *Sol5*), inclusive cromatismos;
- Executar as escalas e arpejos maiores até 5 alterações e as suas relativas menores (natural, harmónica e melódica) na velocidade mínima de colcheia = 110 (tendo por base escala em colcheias);

- Executar arpejos maiores e menores, assim como o de 7ª da dominante na sua forma natural e quebrada;
- Executar escalas cromáticas na extensão entre *Mi2* a *Sol5*;
- Executar exercícios técnicos sobre escalas e arpejos tais como: inversões sobre os arpejos, terceiras simples e quartas quebradas (este exercício deve ser realizado de preferência de memória ou através de um método – Ex.: método Carl Baermann, op. 63);
- Executar escalas e arpejos referidos com as seguintes articulações: *legato*; *staccato*; duas ligadas e duas articuladas; duas articuladas e duas ligadas; três ligadas e uma articulada; uma articulada e três ligadas; duas ligadas e uma articulada; duas articuladas e uma ligada; uma articulada e três ligadas, três articuladas, duas ligadas e três articuladas; duas articuladas e três ligadas.
- Continuar a adquirir competências, designadamente no domínio técnico: (dinâmica, ritmo e pulsação, andamento, qualidade do som, afinação, entonação, fluência do som e articulação) e no domínio artístico (controlo do discurso musical, fraseado, sensibilidade estilística e formal, vivência da execução, personalidade musical, postura em palco, autocontrolo, envolvimento e performance);
- Adquirir, se possível, o hábito de tocar as peças de memória;
- Executar excertos de obras como leitura à 1ª vista.

#### **Programa a cumprir conforme estratégia definida e objetivos a alcançar:**

Escalas e respetivos arpejos até 5 alterações maiores e suas relativas menores (natural, harmónica e melódica) de *Mi2* a *Sol5*; exercícios (método Carl Baermann, op. 63); Estudo nº1 em *Dó Maior* de Paul Jeanjean do 1º Caderno dos estudos progressivos e melódicos; Estudo de *F. Thurston passage studies* sobre W.A. Mozart - *Finale from the String Quartet in F Major KV590*; Henriche Bading – “*Caprice*”; G. Finzi – “*5 Bagatelas*”; Robert Clerisse – “*Promenade*”.

### **4.3.2 Planificação individual trimestral de ensino-aprendizagem da aluna e diagnóstico realizado no início de cada trimestre**

#### **Planificação do 1º trimestre:**

Escalas de *Si Maior* e *Sol # menor*; *La Maior* e *F# menor*; exercícios de método Carl Baermann, op. 63; Estudo de *F. Thurston passage studies* sobre W.A. Mozart - *Finale from the String Quartet in F Major KV590*; G. Finzi – “*5 Bagatelas*”.

#### **Planificação do 2º trimestre:**

Escalas e respetivos arpejos até 5 alterações maiores e suas relativas menores (natural, harmónica e melódica); exercícios de método Carl Baermann, op. 63; Estudo de *F. Thurston passage studies* sobre W.A. Mozart - *Finale from the String Quartet in F Major KV590*; Paul Jeanjean – Estudo em *Dó Maior* do 1º caderno dos estudos progressivos e melódicos; G. Finzi – “*5 Bagatelas*”.

#### **Planificação do 3º trimestre:**

Escalas e respetivos arpejos até 5 alterações maiores e suas relativas menores (natural, harmónica e melódica) de *Mi2* a *Sol5*; exercícios (método Carl Baermann, op. 63); estudo de *Dó Maior* nº1 de Paul Jeanjean - 1º caderno dos estudos progressivos e melódicos; Henriche

Bading – “*Caprice*”; Estudo de F. Thurston *passage studies* sobre W.A. Mozart - *Finale from the String Quartet in F Major KV590*; G. Finzi – “*5 Bagatelas*”; Robert Clerisse – “*Promenade*.”

## 4.4 Programa do 5º grau de Curso Básico de Ensino Artístico Especializado

### 4.4.1 Repertório de referência

#### Estudos:

- F. Thurston - 1º volume;
- Paul Jeanjean - 1º caderno dos estudos progressivos e melódicos;
- *Pe genero e interprierier* - 2 cadernos de estudos de interpretação;
- R. Kell - 17 estudos de *staccato*;
- J. B. Gambaro - *Melodious and Progressive Studies*, book 2.

#### Peças:

- K. Glazunov - *Allegretto* (from “The Seasons”);
- Henriche Bading – *Caprice*;
- Beck – *Legend*;
- M. Bitsch - *Pièce romantique*;
- J. Braga Santos – *Aria*;
- A. Desenclos - *Dún troubadour*;
- Jolivel – *Meditation*;
- J. Menendez – *Contemplation*;
- J. Meyer – *Redonnelle*;
- H. Baermann – *Adagio*;
- Alain Weber – *Melopée*;
- F. Schmit – *Andantino*;
- G. Finzi - 5 Bagatelas;
- P. Bonneau – *Suite*;
- C. Stamitz - *Concerto nº 3*;
- C. M. von Weber – *Concertino*;
- C. M. von Weber - *Allegro* from “*Introduction, theme and variations*”;
- G. Tartini – *Concertino*;
- E. Chausson - *Andante et Allegro*;
- Anton Dimler – *Concerto*;
- S. Vassilenko - *Rapsodie Oriental*;
- Maurice Thiriet – *Cantilène*;16
- Arthur H. Christmann (selected and edited) - *Solo Clarinet Player*;
- Béla Bartók - *Danças Romenas*;
- Gabriel Pierné – *Canzonetta*;
- W. Hurlstone - *Four Characteristic Pieces*;
- Paul Read - *Suite from The Victorian Kitchen Garden*;
- Harold Noble – *Burlesca*;
- Paul Carr - *Dance Pieces*;

- Karól Kurpinski – Concerto;
- Marcel Bitsch - *Pièce Romantique*;
- Maurice Thiriet – *Cantilène*;
- Camile Schmit – *Prélude*;
- Charles Oberthur - *Le Dêsir*.

## 4.5 Prova Global do 5º grau

### 4.5.1 Programa da Prova Global da aluna do 5º grau:

Henriche Bading – *Caprice*; Estudo de *F. Thurston passage studies*- W.A. Mozart *Finale from the String Quartet in F Major KV590*; Paul Jeanjean – Estudo nº1 em *Dó Maior* do 1º caderno dos estudos progressivos e melódicos; G. Finzi - *5 Bagatelas*; Robert Clerisse – *Promenade*.

### 4.5.2 Matriz da Prova Global de 5º grau

Tabela 2- Matriz da Prova Global de 5º grau

Prova	Conteúdos	Cotação
1ª	- 2 Estudos técnicos de acordo com os conteúdos programáticos da disciplina.	30%
2ª	- Uma obra completa (Concerto, Sonata, Suite, Sonatina, Concertino) - Duas peças contrastantes, sendo uma delas obrigatória.	60%
3ª	- Leitura à primeira vista de um pequeno excerto musical escolhido pelo Júri no decorrer da Prova Global.	10%

**Duração da prova: 30 min.**

## 4.6 Avaliação

### 4.6.1 Avaliação trimestral sumativa de frequência

1. A Avaliação é sumativa e é atribuída uma classificação quantitativa de 1 a 5 valores em todos os períodos letivos.

2. A avaliação do 3º período é a média global final de frequência do ano letivo, sendo que a nota deverá refletir todo o percurso avaliativo do aluno e a obtenção dos objetivos e competências previstas na planificação da disciplina.

3. A obtenção, no final do 3º período letivo, de valor inferior a 3, impede a progressão de grau;

4. A avaliação do 3º período está composta por dois momentos:

1º Momento - avaliação de frequência, onde a nota do 3º período apresenta a media de três períodos consecutivos;

2º Momento apresenta um cálculo descrito no subtítulo intitulado como “Avaliação final”.

### 4.6.2 Parâmetros e critérios de avaliação de frequência

Tabela 3- Tabela de avaliação continua

Domínios	Parâmetros	Cotação
Socio-efetivo 20%	Motivação	6%
	Concentração	6%
	Participação	3%

	Comportamento	3%
	Pontualidade	2%
Técnico e cognitivo 60%	Estudo individual	15%
	Leitura	7%
	Sentido rítmico	7%
	Sentido melódico	7%
	Afinação	7%
	Técnica	7%
	Cumprimento dos conteúdos programáticos	15%
Performativo e psicomotor 15%	Interpretação	6%
	Concentração e autodomínio	6%
	Memória	3%

#### 4.6.3 Avaliação formativa

A avaliação formativa é realizada ao longo do ano em várias formas: avaliação da aula, avaliação da apresentação pública (audição, recital), avaliação intermedia no decorrer de cada trimestre.

#### 4.6.4 Avaliação final

1. A ponderação das provas globais é de 50 % no cálculo da classificação da frequência da disciplina.

2. A classificação final de frequência no 2º e 5º grau é obtida através da fórmula:

$CF = (NF \times 0,5) + (PG \times 0,5)$ , em que:

CF = Classificação Final

NF = Nota de frequência (3º período)

PG = Nota da Prova Global.

### 4.7 Metodologias/estratégias

No âmbito da elaboração de metodologias e estratégias de intervenção pedagógica, foi elaborado pelo estagiário um questionário com o objetivo de esclarecer:

- O grau de motivação da aluna;
- O nível da sua compreensão dos objetivos e metas propostos pelo seu professor e o estagiário;
- A capacidade de organização de estudos individuais da aluna;
- A importância da postura, respiração e embocadura da aluna;
- A opinião sobre os processos de desenvolvimento técnico e artístico da aluna.

#### 4.7.1. Questionário

Tabela 4- Questionário nº 1

Aspetos e questões essenciais	Pergunta	Resposta
-------------------------------	----------	----------

1-Identificação dos problemas	1.1 Notas algum desconforto ou dor muscular depois de algum tempo de prática/execução no clarinete?	1.1. De vez em quando costumo sentir algum desconforto.
	1.2 Consegues especificar qual o motivo e onde a dor é mais evidente?	1.2. Nos dias que estou mais cansada, sinto algum desconforto nas pernas, por estar muito tempo em pé.
	1.3 Na tua opinião, que aspetos são importantes para uma aprendizagem eficaz do clarinete?	1.3. Na minha opinião, os aspetos mais importantes para uma aprendizagem eficaz são: a relação entre o professor e o aluno (comunicação, compreensão e respeito); o ambiente em sala de aula e um estudo regular por parte do aluno.
2-Postura	2.1 Para ti, qual é a importância da postura na prática do instrumento?	2.1. Para mim, na prática do instrumento, a postura é importante para sentir menos cansaço e desconforto.
	2.2 Que aspetos da postura achas que deverias dar mais atenção?	2.2. Os ombros para baixo e a cabeça um pouco mais erguida são aspetos que deveria dar mais atenção.
	2.3 Achas que a adoção de uma correta postura é uma mais-valia para a apreensão das restantes competências: técnicas expressivas e performativas?	2.3. A postura influencia bastante na forma como tocamos. Se estivermos com uma postura errada, o som do clarinete soará mais fraco, por isso a necessidade de a manter correta.
3-Respiração	3.1 Achas que uma boa respiração é relevante para a prática do instrumento?	3.1. Sim, principalmente nos instrumentos de sopro uma boa respiração é extremamente necessária.
	3.2 Consegues definir uma boa técnica de respiração?	3.2. Sim. Primeiro deitamos o ar todo para fora e de seguida inspiramos enchendo primeiro a barriga para obter uma maior quantidade de ar.
4-Embocadura	4.1 Quais os principais aspetos a ter em atenção no posicionamento da embocadura?	4.1. No posicionamento da embocadura, colocamos o lábio inferior um pouco para dentro da boca e apertamos a embocadura, também com a ajuda dos dentes superiores.
	4.2 Consegues definir uma correta posição do queixo durante a execução do clarinete?	4.2. Durante a execução do clarinete o queixo deve manter-se erguido.
	4.3 Define uma correta posição da língua durante a articulação no clarinete?	4.3. Para o som do clarinete sair livremente, a língua tem de estar no “fundo” da boca. Para dar um efeito de articulação, a língua pressiona o início da palheta tapando o espaço entre a mesma e a boquilha.

5-Estudo individual	5.1 Na tua opinião, que tipo de estudo individual deve adotar um aluno que se encontra a concluir o Curso Básico de instrumento?	5.1. Na minha opinião, um aluno que está a concluir o Curso Básico de Instrumento, para conseguir conciliar tudo, deverá ter um estudo regular durante a semana, isto é, praticar produtivamente o instrumento durante alguns minutos todos os dias.
	5.2 Na tua opinião, qual é a principal dificuldade para a implementação de uma rotina diária de estudo?	5.2. No meu caso, a idade é o que faz tornar-se difícil criar uma rotina diária de estudo, pois a adolescência é uma fase onde as hormonas encontram-se baralhadas, e é também uma idade onde a saúde mental não se encontra num estado totalmente saudável, estes aspetos fazem-nos sentir desmotivados durante o dia a dia.
6-Técnica e expressividade	6.1 Na tua opinião, onde deve ser exercida uma maior atenção: no aspeto técnico ou na expressividade? Achas que estes aspetos são inseparáveis?	6.1. Para mim são aspetos inseparáveis, ambos de extrema necessidade e importância. A expressividade vai fazer captar a atenção das pessoas que não entendem de música e a parte técnica ajuda-nos numa boa prestação.
	6.2 Achas que no estudo quotidiano é mais proveitoso estudar sem emoções e só no palco envolver-se musicalmente ou consideras que é necessário treinar o estado emocional relacionado com a atuação pública também no estudo diário?	6.2. É muito importante estudar já com emoções para, assim, no palco estarmos preparados para uma situação em que, por exemplo, estamos a sentir uma emoção oposta ao carácter da peça.

## 4.8 Suporte pedagógico

No trabalho com a aluna de 5<sup>o</sup> grau do Curso Básico de EAE, o estagiário utilizou como o suporte pedagógico o programa da disciplina de clarinete do Conservatório - Escola Profissional das Artes Eng.º Luís Peter Clode<sup>1</sup>, Regulamento Interno<sup>2</sup> e Projeto Educativo<sup>3</sup>, Plano Anual<sup>4</sup> e Plano Estratégico do Conservatório<sup>5</sup>. Além destes documentos fundamentais, o mestrando teve também acesso aos documentos elaborados pelo Departamento de Sopros. O estagiário realizou uma revisão da literatura sobre a metodologia e pedagogia da execução de clarinete dos eminentes professores de clarinete, mencionada nas referências bibliográficas. O mestrando consultou as fontes ligadas ao estudo da teoria e prática do ensino de clarinete em

<sup>1</sup> <https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2018/11/EAE-Programa-de-CLARINETE.pdf>

<sup>2</sup> [https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/12/Regulamento-Interno\\_2021.pdf](https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/12/Regulamento-Interno_2021.pdf)

<sup>3</sup> [https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/08/07\\_Projeto-educativo\\_2021\\_2025.pdf](https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/08/07_Projeto-educativo_2021_2025.pdf)

<sup>4</sup> [https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2022/01/PAE-CEPAM-Final\\_dez2021.pdf](https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2022/01/PAE-CEPAM-Final_dez2021.pdf)

<sup>5</sup> [https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/03/03\\_PE-2021-2024.pdf](https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/03/03_PE-2021-2024.pdf)

Portugal, nomeadamente os trabalhos dos repositórios científicos como *RCAAP*, Universidade Aberta, Biblioteca da *FEUC*, *CPLP*, entre outros.

## 4.9 Atividades realizadas durante o ano letivo 2021-2022 no âmbito da preparação da Prova Global do 5º grau

Tabela 5 - Atividades realizadas durante o ano letivo no âmbito da preparação para a Prova Global do 5º grau

Período/t rimestre	Atividade	Data	Hora	Local
Primeiro	Audição	16.12.2021	19:00	S. Vicente- Casa do Povo da Boaventura
Segundo	Recital	24.03.2022	19:00	Ponta Delgada da Madeira
	Audição	31.03.2022	19:00	Casa dos Romeiros
Terceiro	Prova Global de 5º grau	2.06.2022	14:30	Polo de Ribeira

## 5. Planificações e Relatórios das aulas individuais - Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode

### 5.1 Calendarização das aulas individuais de instrumento

Tabela 6- Grelha de planificações por período - aulas individuais - 90 min - 1º período

Número da aula de 4ª-feira das 14:00 às 15:40	Data	Observação
1	22.09.2021	Aula de apresentação e observação do trabalho do professor com a aluna nº1.
2	29.09.2021	Aula de estagiário com a planificação nº1.
3	6.10.2021	Aula de estagiário com a planificação nº2
4	13.10.2021	Aula de estagiário com a planificação nº3.
5	20.10.2021	Aula de estagiário com a planificação nº4.
6	27.10.2021	Aula de observação nº2.
7	3.11.2021	Aula de observação nº3.
8	10.11.2021	Aula de observação nº4.
9	17.11.2021	Aula de observação nº5.
10	24.11.2021	Aula de estagiário com a planificação nº5.
Feriado	1.12.2021	-
Feriado	8.12.2021	-
11	15.12.2021	Aula de estagiário com a planificação nº6.

Tabela 7- Grelha de planificações por período-aulas individuais- 2º período

Número da aula de 4ª-feira das 14:00 às 15:40	Data	Observação
12	5.01.2022	Aula de estagiário com a planificação nº7

13	12.01.2022	Aula de estagiário com a planificação nº8.
14	19.01.2022	Aula de estagiário com a planificação nº9.
15	26.01.2022	Aula de observação nº6
16	2.02.2022	Aula de observação nº7
17	9.02.2022	Aula de observação nº8
18	16.02.2022	Aula de observação nº9
19	23.02.2022	Aula de observação nº10
<b>Feriado</b>	2.03.2022	<b>Carnaval</b>
21	9.03.2022	Aula de estagiário com a planificação nº10
22	16.03.2022	Aula de estagiário com a planificação nº11.
23	23.03.2022	Aula de estagiário com a planificação nº12.
24	30.03.2022	Aula de estagiário com a planificação nº13.

Tabela 8-Grelha de planificações -aulas individuais-3ºperíodo

<b>Número da aula de 4<sup>a</sup>-feira das 14:00 às 15:40</b>	<b>Data</b>	<b>Observação</b>
25	20.04.2022	Aula de observação nº11
26	27.04.2022	Aula de observação nº12
27	4.05.2022	Aula de observação nº13
28	11.05.2022	Aula de observação nº14
29	18.05.2022	Aula de observação nº15
30	25.05.2022	Aula de estagiário com a planificação nº14
31	1.06.2022	Aula de estagiário com a planificação nº15
32	8.06.2022	Aula de estagiário com a planificação nº16
33	15.06.2022	Aula de estagiário com a planificação nº17

## 5.2 Planificação da aula individual de instrumento (90 min)

### 1º Período

O 1º Período do ano letivo 2021-2022 é mais longo de todos os períodos do ano letivo. Devido a este facto, é importante, durante este período, conseguir elaborar uma maior parte do programa referente à Prova Global de 5º grau do Curo Básico de Ensino Artístico Especializado.

Tabela 9- Aula individual ministrada nº6-15.12.2021

Recurso pedagógico	Conteúdos	Objetivos	Estratégias /atividades	Recursos/ Materiais	Avaliação	Tempo (min).	Observação
	Aquecimento – Escala tocada em notas longas e com diferentes dinâmicas.	Ativar corretamente a respiração e otimizar o controlo do <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> .	Escala cromática, 3 segundos por cada nota em <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> (extensão uma oitava).	Instrumento. Estante. Metrónomo. Afinador.	Avaliação por observação direta.	10 min	Praticar exercícios técnicos referentes ao funcionamento da respiração.
	Escala de <i>Si Maior</i> , escala relativa em <i>Sol # menor</i> , arpejo de 7ª da Dominante tocada com foco na correta postura e respiração.	Desenvolver a flexibilidade técnica; - Otimizar a articulação em <i>legato</i> e <i>detache</i> .	Escala de 3 oitavas interpretada num tempo metronomicamente fixo. Arpejo de 7ª da Dominante.	Instrumento. Estante. Partituras. Metrónomo. Afinador.	Avaliação por observação direta.	15 min.	A prática do ensino-aprendizagem demonstra que o trabalho com a aluna se torna mais produtivo se o professor durante a aula verificar o trabalho realizado pela aluna em casa.
Estudo de <i>F. Thurston Passage studies</i> - W.A. Mozart <i>Finale from the String Quartet in F Major KV590</i>	2ª parte do estudo-2ª página interpretada na integridade.	Desenvolver a concentração e a resistência física da aluna em interpretar um estudo sem interrupções.	Trabalhar na resolução dos problemas referentes à interpretação do estudo. (2ª parte do estudo – 2ª página)	Instrumento Estante. Partituras. Metrónomo. Afinador.	Avaliação por observação direta.	20 min.	Corrigir os erros e imperfeições da técnica e da interpretação e trabalhar sobre a melhoria contínua destes aspetos.

<p>Gerald Finzi 5 Bagatelles</p>	<p>Obras do repertório concertístico e peças interpretadas na integridade. 2ª parte da 1ª peça (pag. 2) Correção dos erros, esclarecimento sobre os problemas técnicos-interpretativos e os modos da sua resolução. (2ª parte da 1ª peça).</p>	<p>Avaliar adequadamente o trabalho autónomo da aluna efetuado durante o tempo que passou entre aula atual e a precedente. Aperfeiçoar o trabalho desenvolvido nas aulas anteriores. Adquirir uma boa sonoridade e afinação. Aprofundar a compreensão e utilização do vocabulário musical e dos seus princípios composicionais (forma musical da obra).</p>	<p>Caso possível, tornar a aula num “miniconcerto” que contribui para o desenvolvimento de “sentido de palco” da aluna. Trabalhar partes específicas da obra e dividi-la em episódios, com o objetivo de alcançar a máxima expressão, liberdade de movimentos, autoconfiança da aluna e a criatividade na interpretação. Para trabalhar trechos tecnicamente difíceis, sugere-se a prática em diferentes andamentos, utilização de variantes rítmicas, recorrendo a exercícios conhecidos e criando novos.</p>	<p>Instrumento Estante. Partituras. Metrónomo. Afinador.</p>	<p>Avaliação por observação direta.</p>	<p>35 min</p>	<p>É óbvio que ouvir uma obra musical do princípio ao fim só faz sentido no caso da aluna conseguir não cometer erros graves na leitura do texto musical. A audição sem a interrupção ajuda o professor a destacar os problemas principais da aluna e, assim, construir os objetivos de estudo de “longa duração”. É necessário prestar muita atenção a vários fatores, tais como, notação musical, ritmo, qualidade do som, afinação, articulação, entre outros. No início é necessário criar uma visão global da obra baseada na sua análise preliminar. O parecer verbal deve ser conciso e abrangente e incluir não só a indicação dos</p>
--------------------------------------	--	---	--	--	---	---------------	--

							erros, mas também revelar os momentos positivos da execução da aluna.
Parte conclusiva da aula: Estudo de <i>F. Thurston Passage studies</i> - W.A. Mozart <i>Finale from the String Quartet in F Major KV590</i>  Gerald Finzi <i>"5 Bagatelles"</i>	Indicação dos trabalhos que a aluna deve fazer em casa. Estudo de <i>F. Thurston passage studies</i> - W.A. Mozart <i>Finale from the String Quartet in F Major KV590 (2ª Parte do Estudo)</i> . Gerald Finzi <i>"5 Bagatelles"</i>	Desenvolver continuamente os aspetos técnicos específicos, aspetos técnico-interpretativos.	É muito importante analisar os resultados do trabalho feito na aula e definir novas tarefas.	Instrumento. Partituras.	Avaliação por observação direta.	10 min	A parte conclusiva da aula tem uma especial importância. O professor apresenta uma conclusão de tudo o que foi feito na aula, formula resumidamente os problemas principais a resolver, oferece uma nova tarefa para a próxima aula. Este resumo ajuda a organizar e sistematizar o trabalho de casa da aluna, evitar que esta tarefa se transforme numa simples repetição mecânica das obras em estudo.

**Reflexão da aula:** A mensagem principal do estagiário centrou-se na necessidade de planificar o trabalho individual diário sobre os exercícios, escalas, arpejos e estudos para o desenvolvimento técnico e musical. Segundo o pensamento do estagiário, os processos de alcance de domínios técnicos e artísticos são inseparáveis. Além do domínio técnico é necessário possuir domínios de expressão musical, tais como qualidade do som, afinação, sentido de pulsação rítmica, sentido melódico, intuição musical, noção de tempo da obra executada, agógica, articulação, fraseado, dinâmica, percepção da forma musical, entre outros. Para este propósito é necessário obter uma boa postura, embocadura, agilidade nos dedos (motricidade fina e grossa), coordenação entre os dedos e a técnica de respiração.

## 2º Período

O processo de ensino-aprendizagem da aluna neste período foi centrado no trabalho de preparação da Prova Global de 5º grau do Curso Básico de Ensino Artístico Especializado, centrando-se na aprendizagem de novo repertório e aperfeiçoamento das peças trabalhadas no 1º período. Foi programado um Recital da aluna no dia 24.03.2022 e uma audição escolar no dia 31.03.2022. No 2º período, a aluna foi orientada em trabalhar as seguintes obras: Henriche Bading – *Caprice* (obra obrigatória); Paul Jeanjean – Estudo nº1 em *Dó Maior* do 1º caderno de estudos progressivos e melódicos e Robert Clerisse – *Promenade*.

Tabela 10- Aula ministrada nº7-5.01.2023

Recurso pedagógico	Conteúdos	Objetivos	Estratégias /atividades	Recursos/ Materiais	Avaliação	Tempo (min).	Observações
	Aquecimento – Escala tocada em notas longas e com diferentes dinâmicas.	Aperfeiçoar o controlo do <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> . Ativar corretamente a respiração diafragmática.	Escala cromática, 3 segundos por cada nota em <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> (extensão uma oitava).	Instrumento. Estante. Metrónomo. Afinador.	Avaliação por observação direta.	10 min	Praticar exercícios técnicos referentes ao funcionamento da respiração.
	Escala de <i>Ré Maior</i> , escala relativa em <i>Si menor</i> , arpejo de 7ª da Dominante tocadas com correta postura e respiração.	Desenvolver a flexibilidade técnica; Aperfeiçoar a articulação legato, <i>staccato</i> e <i>tenuto</i> .	Escala de 3 oitavas interpretada num tempo metronomicamente fixo. Arpejo de 7ª da dominante.	Instrumento. Estante. Metrónomo. Afinador.	Avaliação por observação direta.	15 min.	O trabalho com a aluna se torna mais produtivo quando a aluna aprende ser mais autónoma na sua aprendizagem e consegue, seguindo os conselhos do professor e estagiário, encontrar os caminhos mais eficazes na resolução dos seus problemas

							do domínio técnico e expressividade artística.
Henriche Bading – <i>Caprice</i>	Leitura de Henriche Bading – <i>Caprice</i>	Corrigir os erros de leitura, definir e marcar as respirações.	Trabalhar sobre a resolução dos problemas técnicos ligados à articulação, dinâmica, caráter de dança “ <i>Tarantella</i> ”, estabilidade de pulsação rítmica.	Instrumento. Estante. Partituras. Metrônomo. Afinador.	Avaliação por observação direta.	15 min.	Corrigir os erros e imperfeições da técnica e da interpretação. Trabalhar sobre a melhoria contínua destes aspetos.
Paul Jeanjean – Estudo nº1 em Dó Maior do 1º caderno dos estudos progressivos e melódicos	Leitura do estudo nº1 em <i>Dó Maior</i> do 1º caderno dos estudos progressivos e melódicos de Paul Jeanjean	Corrigir os erros na leitura, definir e marcar na partitura as respirações.	Trabalhar sobre o fraseado de longa duração e o caráter <i>cantabile</i> da obra, com o objetivo de alcançar a máxima expressão, liberdade de movimentos, autoconfiança da aluna e criatividade na interpretação.	Instrumento. Estante. Partitura.	Avaliação por observação direta.	30 min	É necessário prestar muita atenção ao funcionamento do sistema respiratório da aluna para criar um fraseado de longa duração e elaborar um som <i>cantabile</i> e expressivo.
Robert Clerisse – <i>Promenade</i> .	Correção dos erros e esclarecimento sobre os problemas técnicos e interpretativos e os modos da sua resolução.	Adquirir uma boa sonoridade e afinação. Executar num andamento mais calmo, mantendo a mesma pulsação; A partir do <i>Allegro comodo</i> ,	Para trabalhar trechos tecnicamente difíceis, sugere-se a prática em diferentes andamentos, utilização de variantes rítmicas, recorrendo a exercícios conhecidos e criando novos.	Instrumento. Estante. Partitura. Metrônomo. Afinador	Avaliação por observação direta.	20 min	Para ultrapassar as dificuldades na execução dos intervalos (compasso nº 41) usar pequenas paragens na terceira colcheia de cada grupo de quatro, e depois, parar na quarta colcheia de cada grupo.

		usar um carácter mais <i>scherzando</i> . A partir do compasso nº26 usar uma expressão mais <i>dolce</i> e <i>cantabile</i> <sup>6</sup> .					Implementando esta forma de estudo, a aluna conseguirá realizar a passagem sem “obstáculos”.
--	--	---	--	--	--	--	--

**Reflexão da aula:** A sugestão principal do estagiário centrou-se na transmissão da ideia de um bom planeamento do estudo na aprendizagem de novo repertório, evitar o estudo mecânico, alternar o tempo de estudo com o tempo de repouso para criar um ambiente de máxima concentração e atenção em relação aos erros.

### 3º Período

O terceiro período teve uma duração bastante curta. A prova de 5º grau neste ano letivo foi marcada para o dia 2 de junho (nos anos anteriores esta prova realizou-se no fim de junho ou no início de julho). Devido a este facto, uma boa planificação das aulas tornou-se significante.

Tabela 11- Aula ministrada nº17-25.05.2022

Recurso pedagógico	Conteúdos	Objetivos	Estratégias /atividades	Recursos/ Materiais	Avaliação	Tempo (min).	Observações
	Aquecimento – Escala tocada em notas longas e com diferentes dinâmicas.	Ativar corretamente a respiração e aperfeiçoar o controlo do <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> .	Escala cromática, 3 segundos por cada nota em <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> (extensão uma oitava).	Instrumento. Estante. Metronomo. Afinador.	Avaliação por observação direta.	10 min	Praticar exercícios técnicos referentes ao funcionamento da respiração.

<sup>6</sup>Robert Clerisse - *Promenade*: <https://docero.com.br/doc/80e108>

Estudo de <i>F. Thurston passage studies</i> - W.A. Mozart Finale from the String Quartet in F Major KV590	Execução do estudo na íntegra sem paragens e interrupções.	Verificar a resistência, a atenção e a concentração da aluna em situação imaginária de atuação pública.	Criar um ambiente positivo e amigável, motivar a aluna com o objetivo de controlar o <i>stress</i> , focando toda a atenção na realização das ideias musicais das obras executadas.	Instrumento. Estante. Partitura. Metrónomo. Afinador.	Avaliação por observação direta.	15 min.	Aconselhar a execução do repertório na íntegra durante o trabalho individual realizado em casa.
Paul Jeanjean – Estudo em <i>Dó Maior</i> do 1º caderno de estudos progressivos e melódicos;	Execução do estudo na íntegra sem paragens e interrupções.	Desenvolver a concentração e a resistência física da aluna interpretando um estudo sem interrupções.	Zelar pela produção do som <i>cantabile</i> e expressivo, respeitar as respirações marcadas e alternar o tempo exato e o tempo <i>rubato</i> conforme as ideias interpretativas da aluna.	Instrumento. Estante. Partituras. Metrónomo. Afinador.	Avaliação por observação direta.	15 min.	Colocar como objetivo principal a transmissão das ideias interpretativas, tocar com um envolvimento musical, explorando ao máximo os contrastes de dinâmica e controlando o <i>legato</i> .
Henriche Bading – <i>Caprice</i>	Executar a obra na integridade.	Transmitir o caráter de dança, tocar leve, vivo e ritmicamente estável.	Apoiar e motivar a aluna ajudando-a a ganhar autoconfiança durante uma prova.	Instrumento. Estante. Partitura. Metrónomo. Afinador	Avaliação por observação direta.	10 min	Nesta altura da preparação para uma atuação pública, a aluna já deve conseguir atingir um nível suficiente para ser capaz de tocar fluente e sem paragens.
Gerald Finzi “5 Bagatelles”	Executar a obra na integridade.	Aperfeiçoar o trabalho desenvolvido nas aulas anteriores.	Estimular a aluna de alcançar a máxima expressão, liberdade de movimentos, autoconfiança e a criatividade na interpretação.	Instrumento. Estante. Partitura. Metrónomo. Afinador	Avaliação por observação direta.	20 min	É necessário prestar muita atenção a vários fatores, tais como o estado físico e psíquico da aluna. O parecer verbal deve ser conciso e abrangente

		Adquirir uma boa sonoridade e afinação. Conseguir apresentar uma estabilidade técnica e expressividade artística.					e deve incluir não só a indicação dos erros, mas também revelar os momentos positivos da execução da aluna.
Robert Clerisse- <i>Promenade</i>	Executar a obra na integridade.	Desenvolver continuamente os aspetos técnicos e interpretativos.	É muito importante analisar os resultados do trabalho feito, elogiar a aluna pelos resultados positivos, usando unicamente críticas indispensáveis e de uma maneira construtiva para estimular a autoconfiança da aluna.	Instrumento. Estante. Partitura. Metrónomo. Afinador	Avaliação por observação direta.	10 min	O domínio técnico e a expressão artística são dois componentes do processo de interpretação inseparáveis e interligados. Sem possuir destreza e agilidade técnica torna-se impossível executar a obra com uma fluência musical que permite envolver o público emocionalmente e convencê-lo sobre a veracidade da interpretação realizada.

Parte conclusiva da aula	Programa da Prova Global de 5º grau	Analisar todo o repertório da Prova Global do 5º grau.	Aconselhar à aluna de alternar o estudo do repertório, uma vez na íntegra, e uma vez com o trabalho sobre as partes que ainda necessitam melhorias técnicas.	Instrumento. Estante. Partitura. Metrônomo. Afinador	Avaliação por observação direta.	10 min	A parte conclusiva da aula tem também uma especial importância. O estagiário apresenta um <i>feedback</i> de tudo o que a aluna trabalhou na aula formulando resumidamente os problemas principais a resolver e oferecendo conselhos construtivos. O estagiário sempre deve manter o espírito positivo, motivador e evitar uma crítica exagerada. O seu <i>feedback</i> ajuda a organizar e sistematizar o trabalho individual da aluna.
--------------------------	-------------------------------------	--	--	--	----------------------------------	--------	---

### 5.3. Resultados da Prova Global de 5º grau

A aluna realizou a Prova Global de 5º grau no dia 2.06.2022 às 14:30 no polo de Ribeira Brava. A prova foi realizada com sucesso. A aluna obteve nota positiva na sua avaliação. A nota final de quatro valores apresentou uma média entre a nota de frequência e a nota da prova. O primeiro momento da prova é composto por dois estudos técnicos: Estudo em *Dó Maior* nº1 de Paul Jeanjean - 1º Caderno dos estudos progressivos e melódicos e o Estudo de *F. Thurston passage studies* sobre W.A. Mozart - *Finale from the String Quartet in F- Major KV590*. A aluna interpretou os estudos com determinação e autoconfiança satisfatória. O segundo momento da prova incluiu uma obra completa "*5 Bagatelas*" de G. Finzi e mais duas peças contrastantes: "*Promenade*" de R. Clerisse e a peça obrigatória - "*Capricho*" de H. Beading. Durante a interpretação da peça de R. Clerisse "*Promenade*", verificaram-se algumas dificuldades na junção das partes de clarinete e piano. O "*Capricho*" de H. Beading foi executado no andamento um pouco mais lento, mas deste modo a aluna conseguiu controlar a pulsação rítmica, mas a articulação, devido ao andamento lento, foi bastante enfraquecida. A obra de G. Finzi "*5 Bagatelas*" foi interpretada com envolvimento emocional e desempenho artístico positivo. A interpretação desta obra apresentou uma combinação entre a realização programada da ideia da obra executada e a relevância das emoções espontâneas no momento da execução. Na última peça "*Fughetta*", a aluna cometeu alguns erros e perdeu um pouco a concentração e resistência emocional e física. Nesta peça a aluna acusou a falta de sentido rítmico intrínseca e apresentou alguns desencontros com a pianista acompanhadora. A aluna demonstrou responsabilidade, aplicação e persistência na preparação desta obra, mas provavelmente, as exigências do estilo polifônico e as dificuldades técnicas ultrapassaram as capacidades da aluna. As exigências da prova foram bastante elevadas referentemente à quantidade do repertório a apresentar e à necessidade de executar o programa na integridade. Esta complexidade provocou uma falta de concentração a longo prazo, resistência física e psíquica da aluna. Apesar da existência destes aspetos menos positivos, a evolução da aluna na Prova Global de 5º grau foi notável.

## 6. Síntese da Prática Pedagógica de Classe de Conjunto

O estagiário desenvolveu a sua Prática de Ensino Supervisionada com a Orquestra de Sopros no Funchal. O critério da sua escolha baseia-se no interesse em ganhar experiência de trabalho com um conjunto de grande dimensão. Durante o início do ano letivo, o professor cooperante sugeriu o seu conjunto no polo da Ribeira Brava, mas devido a incompatibilidade de horário com as cadeiras teóricas da ESART, o estagiário foi obrigado a optar por uma classe de conjunto na cede do Funchal orientada pelo professor Jorge Luís Mendoza Garcia que desempenha a função de coordenador e maestro da Orquestra de Sopros do Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode. Sendo um conjunto de grande dimensão, a Orquestra de Sopros realiza os ensaios na sede do Conservatório e junta os alunos de 3º ciclo do Curso Básico, os alunos do Curso Secundário e formandos do Curso Profissional de Instrumentista de Sopro e Percussão. Neste conjunto existe uma desproporção acentuada entre os naipes de clarinete, flauta, saxofone, oboé e fagote. Devido a uma grande diferença no domínio técnico do instrumento dos membros da orquestra e, desta maneira, a falta de equilíbrio entre os naipes, o trabalho sobre fusão, equilíbrio e balanço da sonoridade da orquestra torna-se árduo e complexo.



Figura 6 - Orquestra de Sopros

## 6.1 Caracterização dos alunos da orquestra

A Orquestra de Sopros está constituída por alunos de graus avançados do Curso Básico (regime supletivo e articulado), Secundário, Curso Profissional de Instrumentista, alunos do curso de jazz (Curso Profissional de Jazz e Curso de Jazz sem certificação) e Curso Livre em Artes.

- A orquestra é composta por 50 alunos.
- 27 alunos do sexo masculino e 23 alunos de sexo feminino.
- Quantidade de alunos em cada naipe: Flauta-10, Oboé-2, Clarinete-6, Saxofone-7, Trompete-6, Trompa-1, Trombone-2, Tuba-2, Piano-2, Percussão-9, Canto-2, Guitarras-2, Contrabaixo e Viola Baixo-2.
- Idade entre 13 e 23 anos.

## 6.2 Plano de estágio

### 6.2.1 Atas de reuniões com o professor da disciplina Classe de Conjunto - Orquestra de Sopros

#### Resumo da ata nº1 – Ano letivo 2021/2022

Aos treze dias do mês de setembro do ano dois mil e vinte e um, o estagiário reuniu-se com o docente da disciplina de classe de conjunto e coordenador de Orquestra de Sopros, professor Jorge Luís Mendoza Garcia na sede de Funchal do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luiz Peter Clode pelas 20 horas.

Da reunião constavam os seguintes pontos:

Ponto 1 – Descrição da composição da Orquestra de Sopros pelo professor da disciplina;

- Ponto 2 – Plano de estágio anual e trimestral;
- Ponto 3 – Estrutura de relatórios das aulas observadas no 1º período;
- Ponto 4 – Explicação dada pelo professor da disciplina sobre as linhas direcionais de intervenção pedagógica;
- Ponto 5 – Preparação para o Concerto de Natal.

O professor Jorge Luís Mendonça Garcia:

- Ponto 1 – Descreveu a composição da Orquestra de Sopros;
- Ponto 2 – Apresentou as propostas do plano anual e trimestral e solicitou uma reflexão do estagiário;
- Ponto 3 – Deu uma orientação sobre o modelo de relatório da observação da aula;
- Ponto 4 – Explicou quais são as dificuldades principais do trabalho com a Orquestra de Sopros e determinou as linhas direcionais de intervenção pedagógica para resolver os problemas técnicos e de desenvolvimento artístico dos instrumentistas da orquestra;
- Ponto 5 – Apresentou uma proposta sobre a preparação do Concerto de Natal.

### **Resumo da ata nº2 – Ano letivo 2021/2022**

Aos treze dias do mês de dezembro do ano dois mil e vinte e um, o estagiário reuniu-se com o professor da disciplina de classe de conjunto Jorge Luís Mendoza Garcia do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luiz Peter Clode pelas 20 horas na sede (Funchal).

Da reunião constavam os seguintes pontos:

- Ponto 1 – Resultados do trabalho da disciplina de Classe de Conjunto obtidos durante o primeiro período e a eficácia de intervenção pedagógica aplicada;
- Ponto 2 – Ponto de situação relativo à preparação da Orquestra de Sopros para o Concerto de Natal;
- Ponto 3 – Entrega e análise dos relatórios das aulas observadas do 1º período.

O professor Jorge Luís Mendonça Garcia:

- Ponto 1 – Expressou a sua opinião sobre os resultados de trabalho da disciplina de Classe de Conjunto durante o primeiro período e a eficácia da intervenção pedagógica aplicada.
- Ponto 2 – Apresentou os problemas e as dificuldades causadas pelo desequilíbrio atual da composição da orquestra;
- Ponto 3 – Verificou os relatórios das aulas observadas do 1º período e deu o seu parecer positivo inerente aos documentos elaborados pelo estagiário.

### **Resumo da ata nº3 – Ano letivo 2021/2022**

Aos vinte e oito dias do mês de março do ano dois mil e vinte e dois, o estagiário reuniu-se com o professor da disciplina de classe de conjunto Jorge Luís Mendoza Garcia do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luiz Peter Clode pelas 20 horas na sede (Funchal).

Da reunião constavam os seguintes pontos:

- Ponto 1 – Resultados da apresentação pública da Orquestra de Sopros no 2º período (Concerto pela Paz - *De Clássico ao Jazz*) realizado no Polo de Machico;

Ponto 2 – Programação do Concerto no Centro Cultural e de Congressos na ilha do Porto Santo;

Ponto 3 – Parecer do professor da disciplina sobre os relatórios das aulas observadas no 2º período;

Ponto 4 – Apoio metodológico do professor da disciplina ao estagiário com a finalidade de uma melhor preparação para a realização dos ensaios de naipe.

O professor Jorge Luís Mendonça Garcia:

Ponto 1 – Analisou os resultados da apresentação pública da Orquestra de Sopros no 2º período (Concerto pela Paz - *De Clássico ao Jazz*) realizado no Polo de Machico;

Ponto 2 – Definiu o programa para o Concerto no Centro Cultural e de Congressos na ilha do Porto Santo;

Ponto 3 – Expressou o seu parecer favorável aos relatórios do estagiário das aulas observadas no 2º período;

Ponto 4 – Deu os conselhos sobre os métodos eficazes de intervenção pedagógica relacionados com a realização dos ensaios de naipe.

#### **Resumo da ata nº4 – Ano letivo 2021/2022**

Aos treze dias do mês de junho do ano dois mil e vinte e um, o estagiário reuniu-se com o professor da disciplina de classe de conjunto Jorge Luís Garcia Mendoza do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira – Eng.º Luiz Peter Clode pelas 20 horas na sede (Funchal).

Da reunião constavam os seguintes pontos:

Ponto 1 – Resultados do Concerto no Centro Cultural e de Congressos na ilha do Porto Santo;

Ponto 2 – Parecer do professor da disciplina sobre os relatórios das aulas observadas no 3º período;

Ponto 3 – Apoio metodológico do professor da disciplina ao estagiário com a finalidade de uma melhor preparação para a realização dos ensaios de naipe.

O professor Jorge Luís Mendonça Garcia:

Ponto 1 – Constatou que os resultados do Concerto no Centro Cultural e de Congressos na ilha do Porto Santo foram positivos;

Ponto 2 – Elaborou o seu parecer favorável aos relatórios do estagiário das aulas observadas do 3º período;

Ponto 3 – Concedeu conselhos sobre os métodos eficazes de intervenção pedagógica relacionados com a realização dos ensaios de naipe.

**Tabela 12-** Plano de estágio da disciplina de Classe de Conjunto- Orquestra de Sopros

<b>Aulas de observação</b>
33

## **6.3 Objetivos de intervenção pedagógica**

### **6.3.1 Objetivos Gerais da disciplina de orquestra:**

- Aquisições de competências;

- Domínio do repertório;
- Aplicação de conhecimentos a novas situações;
- Evolução na aprendizagem;
- Hábitos de estudo;
- Desenvolvimento do sentido de responsabilidade, autonomia, autoconfiança e autoestima;
- Desenvolvimento do espírito de tolerância, de seriedade, de cooperação, de solidariedade, socialização e civismo.

### **6.3.2 Objetivos Específicos:**

- Coordenação Psicomotora;
- Sentido de pulsação, rítmico e melódico;
- Agilidade e segurança na execução;
- Capacidade de concentração;
- Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los;
- Controlo e precisão da afinação;
- Postura física e respiração em conjunto;
- Assiduidade e pontualidade;
- Apresentação de material necessário à aula;
- Participação nas atividades do conservatório;
- Respeito pelos outros, pelos materiais e equipamentos;
- Postura e atitude em apresentações públicas.

## **6.4 Obras trabalhadas e atividades realizadas durante o ano letivo 2021-2022**

### **6.4.1 Obras trabalhadas durante o ano letivo 2021-2022**

O programa interpretado pela orquestra inclui as transcrições das obras sinfónicas, nomeadamente: *Suite* de bailado de P.I. Tchaikovsky “*Quebra-nozes*”; transcrições de *Cenas* do bailado “*Lago de Cisnes*”; acompanhamentos para os instrumentistas solistas, tais como, o Concerto do compositor arménio A. Arutiunian para trompete e orquestra; *Deux Mouvements - Complante, Caprice* - para saxofone alto de André Waignein; acompanhamento ao *Ensemble Feminino Vocal “Ninfas do Atlântico”*; peças de repertório jazzístico e popular, entre outros. A orquestra durante o ano 2021-2022 realizou várias apresentações: Concerto de Natal dedicado ao 75º ano do Conservatório realizado no Centro de Congressos da Madeira; Concerto “*Do Clássico ao Jazz*” realizado no Fórum Machico e dedicado à defesa da Paz na Ucrânia e um Concerto no Centro Cultural e de Congressos na ilha do Porto Santo. A Orquestra de Sopros, apreciada pelo público madeirense e estrangeiro, recebeu grandes elogios do Vice-Presidente do Governo Regional da Madeira, Exmo.º Doutor Pedro Calado, Secretário de Educação, Ciência e Tecnologia, Doutor Jorge Carvalho e Secretário Regional de Turismo e Cultura, António Eduardo de Freitas Jesus. Este sucesso resultou de um grande empenho e dedicação do coordenador e maestro da orquestra, professor Jorge Luís Mendonça Garcia.

Durante o ano letivo 2021-2022 a Orquestra de Sopros trabalhou o seguinte repertório:

1. *The Coming of the Lord* .....arranjo de Peter Choplin (1957);
2. *Silent Night*.....Franz Gruber (1787-1863), arranjo de John Rutter (1945);
3. *O come, All Ye Faithful*.....arranjo de Dan Forrest (1978);
4. *White Christma*..Irving Berlin (1888-1989), arranjo de Roy Ringwald. (1910-1995);
5. *Sleigh Ride*.....arranjo de Mark Brymer (1958);  
..... Letra de Mitchell Parish (1900-1993), Música de Leroy Anderson (1908-1975)
6. *A Jazzy Christmas*.....Solo instrumental da orquestra, arr. de Johnnie Vinson (1944);
7. *Medley com temas madeirenses (Da serra veio um pastor - Romaria Velha)*.....  
.....arranjo de João Arnaldo Rufino da Silva (1929-2016);
8. *A Christmas Celebration (of Songs and Carols)* para Coro e Orquestra.....  
.....Alfred Reed (1921-2005);
9. *Hallelujah* para Coro e Orquestra.....  
.....G.F. Händel (1685-1759), arranjo. de T. Hoshide (1960);
10. *Suite de bailado de “Quebra-nozes”*.....P.I. Tchaikovsky (1840-1893);
11. Transcrições das Cenas do bailado “Lago de Cisnes”...P.I. Tchaikovsky (1840-1893);
12. Concerto para trompete e orquestra.....  
.....Arutiunian (1920-2012);arranjo de Guy M. Duker;
13. *Deux Mouvements: Complante, Caprice* para saxofone alto.....  
.....André Waignein (1942-2015);
14. *“Nejatov Cocek”*.....Gypsy Brass Band (1995);
15. *Moon River*.....arranjo de Beatriz Dária, Henry Mancini (1924-1994);
16. *I will survive*.....arranjo de Emmanuel Inácio;
17. *Stayin´ Alive (Permanecendo vivo)*.....  
.....de repertório de Bee Gees<sup>7</sup>, arranjo de Emmanuel Inácio, versão Cory Henry (1987);
18. *Scheherazade*, arranjo de Calvin Custer.....N. A. Rimsky-Korsakov (1844-1908);
19. *Montecchios e Capuletos”* .....de balé “Romeu e Julieta” ..S.S. *Prokofiev* (1891-1953).

#### 6.4.2 Atividades realizadas durante o ano letivo 2021-2022

Tabela 13- Atividades realizadas durante o ano letivo 2021-2022

Período/trimestre	Atividade	Data	Hora	Local
Primeiro	Concerto de Natal	12.12.2021	21:00	Centro de Congressos da Madeira
Segundo	Do Clássico ao Jazz	12.03.2022	21:00	Fórum Machico
Terceiro	Concerto	26.05.2022	21:00	Centro Cultural e de Congressos do Porto Santo
Terceiro	Apresentação dos instrumentos	27.05.2022	11:00	Escola Básica de Porto Santo

<sup>7</sup> Bee Gees foi uma banda de pop anglo-australiana formada na cidade de Brisbane, na Austrália, em 1958, pelos irmãos ingleses Barry, Robin e Maurice Gibb. Nascidos na Ilha de Man, viveram alguns anos em Chorlton, Manchester, Inglaterra. Ainda crianças, mudaram-se com os pais para Brisbane, em Queensland, na Austrália. Tiveram um grande sucesso desde 1966 até o início da década de 2010, estando entre os maiores vendedores de discos de todos os tempos.

	da Orquestra de Sopros			
Terceiro	1º Estágio de Orquestra de Sopros	12.07 - 16.07	Horário a confirmar	Auditório do Casino da Madeira

## 6.5 Avaliação

O método de avaliação do Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira, Referentemente à Classe de Conjunto, tem um valor contínuo, visto que apura as atitudes e valores, o trabalho individual, a evolução técnico-artística e a avaliação em contexto performativo.

Na avaliação trimestral sumativa, surgem 3 domínios:

- 1 – Domínio Sócio - Afetivo 20%
- 2 – Domínio Técnico - Cognitivo 65%
- 3 – Domínio Performativo e Psicomotor 15%

## 6.6 Calendarização das aulas da Classe de Conjunto - Orquestra de Sopros

**Ensaios de Orquestra de Sopros-90 min-ensaio *tutti*, 45 min-ensaio de naípe.**

Tabela 14- Aulas de observação de Classe de Conjunto -1º período

Número da aula de 2ª-feira das 18:00 às 20.00	Data	Observação
1	13.09.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº1
2	20.09.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº2
3	27.09.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº3
4	04.10.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº4
5	11.10.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº5
6	18.10.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº6
7	25.10.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº7
Feriado	1.11.2021	-
8	8.11.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº8
9	15.11.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº9
10	22.11.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº10
11	29.11.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº11
12	6.12.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº12
13	13.12.2021	Aula de observação do trabalho do professor nº13

**Ensaios de Orquestra de Sopros-90 min-ensaio *tutti*, 45 min-ensaio de naípe.**

Tabela 15 - Aulas de observação-2º período

Número da aula de 2ª-feira das 18:00 às 20.00	Data	Observação
14	3.01.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº14

15	10.01.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº15
16	17.01.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº16
17	24.01.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº17
18	31.01.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº18
19	7.02.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº19
20	14.02.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº20
21	21.02.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº21
22	28.02.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº22
23	7.03.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº23
24	14.03.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº24
25	21.03.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº25
26	28.03.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº26

### Ensaios de Orquestra de Sopros-90 min-ensaio *tutti*, 45 min-ensaio de naipe.

Tabela 16 - Aulas de observação, 3º período

Número da aula de 2ª-feira das 18:00 às 20.00	Data	Observação
Feriado	25.04.2022	-
27	2.05.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº 27
28	9.05.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº28
29	16.05.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº29
30	23.05.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº30
31	30.05.2022	Aula de observação do trabalho do professor nº31

## 6.7 Relatórios das aulas de observação da disciplina de Classe de Conjunto - Orquestra de Sopros

### 1º Período

Este período foi dedicado à definição da composição de cada naipe da Orquestra de Sopros, aquisição de domínios principais como o desenvolvimento do sentido de responsabilidade, autonomia, autoconfiança e autoestima, procura de coesão, fusão e equilíbrio de cada naipe da orquestra. No primeiro período foi programado o Concerto de Natal no Centro de Congressos da Madeira integrado na comemoração do 75º ano do Conservatório.

### Relatório da aula de observação nº12-6.12.2021

O ensaio geral para o Concerto de Natal decorreu no dia 12 de dezembro de 2021 no Centro de Congressos da Madeira. Neste Concerto a Orquestra de Sopros acompanhou a atuação do *Ensemble Vocal Feminino "Ninfas do Atlântico"* e o Coro Infantil, mas a maior parte do concerto foi dedicada ao repertório orquestral. Com o Conjunto Vocal *"Ninfas do Atlântico"* foi ensaiado o seguinte repertório: *"The Coming of the Lord"* (arranjo de Peter Choplin), *"Silent Night"* de Franz Gruber (arranjo de John Rutter), *"O come, All Ye Faithful"* (arranjo de Dan Forrest), *"White Christmas"* de Irving Berlin (arranjo de Roy Ringwald) e *"Sleigh Ride"*, Letra de Mitchell Parish, Música de Leroy Anderson (arranjo de Mark Brymer).

No ensaio da primeira obra *"The Coming of the Lord"*, o maestro procurou o equilíbrio da sonoridade entre as partes vocais e instrumentais. Na segunda obra ensaiada *"Silent Night"* o

professor Jorge Garcia dedicou o seu trabalho à criação de uma forma bem estruturada da peça entre as secções vocais solistas e as partes vocais acompanhadas pela orquestra. Seguiu-se o trabalho sobre a qualidade sonora, precisão rítmica e expressão musical dos instrumentos solistas, tais como flauta, trompete e saxofone. Na complexa introdução da terceira obra *“O come, All Ye Faithful”*, o trabalho centrou-se no naipe de clarinetes com o objetivo de encontrar um ritmo estável, afinação e articulação uniformizadas como um clarinete em uníssono. A obtenção deste objetivo não foi simples devido ao nível desequilibrado de preparação dos seus membros. A obra *“White Christmas”* de Irving Berlin foi composta com base na forma musical *Tema e variações*. O objetivo principal na interpretação desta peça centrou-se na demonstração de várias mudanças de carácter em cada variação. Para este fim, foram implementadas várias formas de intervenção, nomeadamente, mudança de dinâmicas, articulação, procura de diversificação tímbrica na orquestração, entre outras. Na última peça interpretada pelo *Ensemble Vocal Feminino “Ninfas do Atlântico”* intitulada como *“Sleigh Ride”* o trabalho sobre o acompanhamento orquestral foi centrado na estabilidade da pulsação rítmica.

## 2º Período

Este período centrou-se na preparação do Concerto *“Do Clássico ao Jazz”*, dedicado à defesa da paz na Ucrânia. Este Concerto foi planeado para o dia 12.03.2022 com a realização no Fórum de Machico. O programa deste concerto foi composto por obras do repertório clássico e jazzístico: *Sheherazade* de N.A. Rimsky-Korsakov, arranjo de Calvin Custer; *“Montecchios e Capuletos”* de balé *“Romeu e Julieta”* de S.S. Prokofiev; *“Nejatov Cocek”*- Gypsy Brass Band; *“Moon River”* de Henry Mancini, arranjo de Beatriz Dária; *“I Will survive”*, arranjo de Emanuel Inácio; *“Stayin’ Alive”*, versão Cory Henry.

## 3º Período

O terceiro período é um período mais curto de todos os períodos do ano letivo 2021-2022. Neste período foi programada uma digressão artística à ilha do Porto Santo. Esta viagem artística apresenta um fator motivador para os alunos da Orquestra de Sopros esperaram por esta oportunidade já há vários anos. Para a digressão artística foi escolhido o seguinte repertório:

- Concerto para trompete e orquestra, transcrição de Guy M. Duker de A. Arutiunian (1920-2012);
- *Deux Mouvements: Complante, Caprice* para saxofone alto de André Waignein (1942-2015);
- *“Nejatov Cocek”*- Gypsy Brass Band; *“Moon River”* de Henry Mancini, arranjo de Beatriz Dária;
- *“I Will survive”*, arranjo de Emanuel Inácio;
- *“Moon River”*<sup>8</sup> de Henry Mancin (arranjo de Beatriz Dária);

---

<sup>8</sup> A obra *“Moon River”* (arranjo de Beatriz Dária), composta por Henry Mancini, versão Jacob Collier, com letras de Johnny Mercer. Foi originalmente interpretada por Audrey Hepburn no filme de 1961, *Breakfast at Tiffany’s*, ganhando um Óscar de melhor canção original, em 1962. A canção também ganhou dois Grammy Awards em 1962 na categoria: gravação do ano e canção do ano. A canção foi regravada por muitos outros artistas. Tornou-se a canção-tema de Andy Williams, que gravou esta obra pela primeira vez em 1962 e a apresentou na cerimônia de entrega dos prémios de Óscar daquele ano. A. Williams cantou os primeiros oito compassos da canção no começo de cada episódio do seu programa de televisão homônimo, em sua autobiografia intitulada de *“Moon River” and Me*. O sucesso da canção determinou a carreira de J. Mercer como compositor, que havia parado em meados dos anos 1950, porque o *rock and roll* substituiu o *jazz standard* como a música popular da época. A popularidade da canção é tal que ela foi usada como amostra de teste em um estudo sobre as memórias das pessoas de canções populares.

- “*Stayin’ Alive*”, versão Cory Henry.

### **Relatório da aula de observação nº28-9.05.2022**

O ensaio foi dedicado ao trabalho sobre o Concerto de A. Arutiunian para trompete e orquestra (arranjo de Guy M. Duker) e à obra *Deux Mouvements - Complante and Caprice* de André Waignein para saxofone *alto* e orquestra de sopros. A aula iniciou-se com a afinação da orquestra e um pequeno aquecimento. Foi efetuada uma leitura orquestral do Concerto para trompete e orquestra de A. Arutiunian<sup>9</sup>. O concerto é composto por 4 partes e uma cadência escrita por T. Dokshitser (1921-2005). O compositor utilizou técnicas de fuga para o desenvolvimento temático da obra. Uma maneira orgânica e natural da obra revela um vasto conhecimento da específica da execução do trompete, uma grande mestria na composição e orquestração que se revelem numa brilhante qualidade sonora do concerto e na sua enorme expressividade melódica.

A obra *Deux Mouvements - Complante and Caprice* de André Waignein para saxofone *alto* apresenta um ciclo composto por duas obras de caráter contrastante. A especificidade desta composição revela-se na linguagem jazzística. O naipe de percussão tem uma parte musical extremamente desenvolvida.

Os objetivos principais do trabalho foram:

- Efetuar a leitura da obra com o objetivo de encontrar e emendar erros na partitura;
- Corrigir imperfeições rítmicas, de afinação e do fraseado;
- Alcançar um equilíbrio entre os diferentes naipes da orquestra;
- Uniformizar a articulação nos trechos idênticos entre vários naipes da orquestra;
- Procurar a coesão, a fusão sonora e a precisão rítmica;
- Criar um balanço eficaz entre solista e orquestra;
- Definir o plano de interpretação: andamentos, dinâmicas, clímax da obra interpretada.

O maestro, na primeira parte do ensaio, efetuou a leitura do concerto para trompete. Na segunda parte do ensaio, trabalhou as duas peças para saxofone *alto*. Após a leitura da obra, o maestro trabalhou cada secção da obra separadamente.

## **7. Reflexão Final**

A Prática de Ensino Supervisionada teve um grande impacto na formação pessoal e profissional do estagiário. As aulas com a aluna de clarinete decorreram durante todo o ano de uma forma positiva e produtiva. Desenvolveu-se uma relação próxima entre o estagiário e a aluna num ambiente de cooperação entre as duas partes. O estagiário pretendeu transmitir à aluna a importância do funcionamento eficaz do sistema respiratório, sendo um dos fatores principais responsáveis pela qualidade e projeção do som. A produção e a aplicação de uma coluna de ar consistente refletem-se num som saudável, uma qualidade indispensável em qualquer músico. O estagiário tencionou que a aluna construísse uma imagem mental do som

---

<sup>9</sup> O concerto do famoso compositor armênio Alexander Arutiunian (1920-2012) foi escrito em 1949-1950 para o trompetista Haykaz Mesyan. O New York Times considerou esta obra como uma peça virtuosa e extravagante. Segundo as palavras sobre este concerto de musicólogo A. Kokzhaev (1972) esta obra revela “o equilíbrio absoluto e demonstra uma perfeição indiscutível da sua composição”. A gravação mais famosa é de trompetista soviético Timofey Dokshitser, adicionando uma cadência ao concerto que ele escreveu como uma variação do tema principal, que se distingue pelo seu grande virtuosismo.

ao fim de explorar a emissão, qualidade e projeção do som no clarinete conscientemente. O mestrando igualmente objetivou desenvolver a autonomia da aluna no trabalho sobre o domínio técnico através da combinação de exercícios respiratórios e conhecimento de metodologias para ajudar a definir uma respiração abdominal correta. Além do trabalho sobre o domínio técnico, o estagiário procurou estimular igualmente o desenvolvimento artístico da aluna. O questionário realizado à aluna revelou o grau de compreensão das dificuldades técnicas e artísticas e a percepção dos meios para a sua resolução. Dado a motivação da aluna em alcançar os objetivos propostos, o estagiário analisou sempre a melhor forma de aquisição de respostas inerentes aos objetivos da Prática de Ensino Supervisionada e ao tema principal do Projeto de Investigação.

Relativamente à disciplina de classe de conjunto, o estagiário não teve a possibilidade de influenciar o funcionamento da orquestra dado que a sua função foi focada na observação, reflexão e constatação dos processos desenvolvidos nos ensaios e nas apresentações públicas da orquestra. Ao longo do ano letivo 2021-2022, o estagiário chegou às seguintes conclusões:

Devido à diferença de nível dos instrumentistas da Orquestra de Sopros, a única solução encontrada para equilibrar o nível entre os naipes da orquestra foi a realização dos ensaios de naipe. Nestes ensaios o trabalho focou-se principalmente na resolução de problemas técnicos no sentido de otimizar os resultados pretendidos.

O problema principal de falta de equilíbrio de amplitude sonora entre os naipes de madeiras persistiu principalmente devido a uma desproporção numérica dos alunos de cada naipe. Este desequilíbrio é mais acentuado entre os naipes de flautas, clarinetes, saxofones, oboés e fagotes. O naipe de flautas tem 10 flautistas, o naipe de clarinete tem só 6 clarinetistas, o naipe de saxofones tem 7 instrumentistas, o naipe de oboés é composto com 2 elementos, o naipe de fagotes tem só um aluno auxiliado pelo professor.

Nos ensaios de naipe foram abordadas várias questões ligadas à coesão sonora, sincronismo, fusão, equilíbrio, entre outras. O mestrando dedicou uma especial atenção às constantes necessárias para criar um sincronismo entre os naipes da orquestra, tais como, atenção, automatismo, antecipação, audição, visão e compreensão de gestos do maestro e gestos musicais dos chefes de naipe.

Para o mestrando, devido a sua experiência profissional, um especial interesse apresenta a abordagem sobre a coesão, fusão tímbrica e afinação.

Ao longo do percurso de clarinetista-executante, o estagiário continha uma ideia do processo de ensino-aprendizagem completamente diferente do que é a realidade no ensino atual do Conservatório da Madeira. Esta experiência mostrou-se fundamental e determinante para o seu futuro enquanto docente. O mestrando aprendeu a ser mais reflexivo e proactivo, a adaptar a sua linguagem e as estratégias pedagógicas às especificidades dos estudantes, nomeadamente, à maturidade, às capacidades de compreensão e aprendizagem, aos níveis de desenvolvimento e ao contexto familiar. O estagiário desenvolveu as suas capacidades de análise das dificuldades sentidas por alunos e também a avaliação das suas potencialidades. O estagiário constatou que a motivação e o interesse do aluno apresentam os pontos fulcrais no alcance de qualquer objetivo da aprendizagem.

Apesar de ter sido uma experiência importante para o seu crescimento pessoal e profissional, surgiram algumas dificuldades, tais como identificar as dificuldades da aluna

introvertida e tímida. A maior dificuldade do estagiário foi manter a ansiedade controlada da aluna durante as apresentações públicas. Em algumas aulas, a ansiedade sentida pela educanda tornava-se grande e a dificuldade em controlar comprometia a sua aprendizagem. Durante o ano letivo, a aluna demonstrou progressos no aperfeiçoamento do funcionamento do sistema respiratório e desenvolvimento de domínios técnicos e artísticos. A aluna progrediu nos aspetos socio-efetivos, conseguindo melhorar parcialmente a sua atitude nas aulas, deixando de ser tão introvertida e tímida. Esta evolução no seu comportamento ajudou o estagiário na comunicação com a aluna, compreendendo melhor o seu nível de assimilação das tarefas propostas nas aulas. No âmbito do desenvolvimento socio-efetivo, a aluna revelou as seguintes características: assiduidade, pontualidade e responsabilidade.

Durante o estágio da Prática de Ensino Supervisionada, o estagiário teve ainda o privilégio de poder participar em atividades que lhe proporcionaram outras aprendizagens, tais como: o Concerto no Centro de Congressos da Madeira dedicado à celebração dos 75 anos do Conservatório, as audições dos alunos de professores do núcleo de S. Vicente com a participação da aluna de clarinete e os seus recitais.

O mestrando considera que a Prática de Ensino Supervisionada contribuiu significativamente para o desenvolvimento das suas competências pedagógicas como: a interação com os alunos de uma forma mais personalizada, reflexão sobre as estratégias de ensino, partilha e esclarecimento de dúvidas com os seus orientadores que contribuiu consideravelmente para o desenvolvimento profissional do estagiário. Este estágio foi um projeto novo na etapa académica do estagiário, enriquecendo fortemente os conhecimentos e habilidades como a segurança e autoconfiança no alcance dos objetivos pedagógicos dos seus futuros alunos, usando não só o intuito da prática de clarinetista executante, mas igualmente a fundamentação teórica e prática de ensino.

## **Parte II - Projeto de investigação**

## 1. Introdução

Nas últimas décadas surgiu um elevado número de investigações referentes à abordagem metodológica que oferece aos jovens intérpretes um apoio didático no desenvolvimento da técnica no clarinete. Inversamente, são ainda escassas as pesquisas dedicadas à metodologia de trabalho sobre os meios de expressão, musicalidade, criatividade e as formas e etapas de aprendizagem de uma obra musical. O desenvolvimento técnico não pode ser visto à parte ao desenvolvimento artístico. Estes dois domínios devem ser alcançados em paralelo. Frequentemente, o objetivo principal do programa de clarinete do Curso Básico é focado no desenvolvimento de domínios técnicos, tais como: embocadura, agilidade dos dedos, *legato*, *staccato*, entre outros. Palavra “básico” determina as metas e objetivos do referido curso e por vezes é interpretada como um domínio de aptidões básicas de técnica instrumental. Um aluno com a perspectiva de prosseguir estudos musicais no Curso Secundário ou no Curso Profissional de Instrumentista, com a possibilidade de acesso ao Curso Superior e posterior entrada no mercado de trabalho, necessita também possuir domínios de expressão musical, tais como qualidade do timbre, afinação, ritmo, sentido de pulsação rítmica, sentido melódico, intuição musical, noção de tempo da obra executada, agógica, articulação, fraseado, dinâmica, percepção da forma musical, entre outros. Para este propósito, é necessário conseguir obter uma boa postura, embocadura com posição labial adequada, agilidade nos dedos (motricidade fina e grossa), coordenação entre os dedos e a técnica de respiração. Inegavelmente, os domínios técnicos e artísticos mencionados são inseparáveis. Este estudo destacará os principais problemas teóricos e práticos associados ao aprimoramento da metodologia de ensino do clarinete em geral e no Curso Básico, em particular. É improvável formar um músico profissional ou um futuro “apreciador de música” sem promover e cultivar o gosto de ouvir intérpretes de renome, assistir a concertos, participar em classes de conjunto. Favorecer a interação, as relações baseadas no apoio mútuo de todos os intervenientes não só na sala de aula, mas também em atividades que impulsionam a motivação, onde também se desenvolve a musicalidade, expressividade e a criatividade dos alunos. Uma das vertentes mais importantes na formação de um aluno é criar uma autonomia que permite alcançar futuros desafios, estudar procurando caminhos mais curtos e eficazes na aprendizagem autónoma de novo repertório. A expressão que melhor caracteriza este processo, descrevendo a função de um professor: “O melhor professor é aquele que mais rápido se torna inútil”.

A escolha do tema: *Teoria e prática no Curso Básico: uma abordagem sobre o desenvolvimento técnico e expressão artística do clarinetista* foi determinada pelo interesse do mestrando em rever os objetivos a alcançar no Curso Básico que na maioria dos casos são centrados na obtenção da técnica básica pelos alunos deste curso e com desconsideração dos meios de expressão artística. O mestrando foi motivado a redirecionar a atenção da aprendizagem do clarinete para a meta principal que se define pelo equilíbrio entre o domínio técnico do instrumento e a consistência de interpretação de uma determinada obra musical. Para motivar um aluno a gostar do seu instrumento, é necessário desde o início dos seus estudos cultivar o gosto pela emissão de um timbre formoso adequado à característica sonora do seu instrumento.

Todos os objetivos desta investigação são vastamente importantes para a remodelação do paradigma da funcionalidade do Curso Básico de Ensino Artístico Especializado, com o redirecionamento do foco de atenção do domínio técnico para a busca de um equilíbrio entre o desenvolvimento técnico e a expressividade interpretativa (artística). Na pesquisa realizada,

o mestrando pretendeu encontrar uma junção adequada dos fatores pessoais e externos que poderiam viabilizar e beneficiar o alcance bem-sucedido desta meta.

## **2. Descrição geral do trabalho de investigação - Enquadramento teórico**

### **2.1 Relevância da pesquisa**

O ensino e a arte de execução dos instrumentos de sopro, após vários séculos de desenvolvimento, passaram tanto por períodos de grande popularidade por parte dos músicos e do público, como também por momentos de diminuição do interesse de potenciais alunos, público em geral e instituições públicas, estatais e particulares que se exprimiu imediatamente na posição social e económica dos músicos e no seu bem-estar. Esta situação refletiu-se amplamente na quantidade dos alunos e, conseqüentemente, no número de professores que ensinam estes instrumentos nos estabelecimentos de ensino da música. Estas tendências ficaram ainda mais agravadas devido ao longo período pandémico que fortemente limitou as condições de ensino da música em geral. Durante dois anos, as aulas foram lecionadas à distância através da utilização de várias plataformas, nomeadamente *TEAMS*, *ZOOM*, *WHATSAPP* entre outras, onde a qualidade de som e a sua sincronização com a imagem, prejudicaram fortemente a qualidade de ensino. Quando o Ministério da Saúde condicionalmente autorizou as aulas presenciais com o uso obrigatório de máscara. Devido a impossibilidade de tocar com a máscara, os alunos passaram a estar protegidos como o *plexiglass*, um equipamento de proteção que nem todas as escolas conseguiram implementar. Conseqüentemente, estudantes deixaram de partilhar os instrumentos (esta prática foi bastante desenvolvida nos conservatórios antes do período da pandemia), e foram requeridos em manter uma distância de 2 m entre eles. Na maioria dos casos, o sistema de funcionamento dos conservatórios de música não foi adaptado às referidas alterações e exigências. Este facto causou inúmeras desistências dos alunos.

Além das limitações provocadas pela pandemia nos processos de ensino-aprendizagem, os aspetos socioeconómicos como a limitação de lugares de trabalho e a oferta exceder a procura, baixaram o prestígio da profissão de músico e do professor de música.

Atualmente, o interesse musical da população jovem, está centrado nas atuações de *jazz*, *música pop*, *rock*, *hip hop*, etc. Também, segundo os dados dos Censos 2021, a quantidade de crianças diminuiu drasticamente. Conseqüentemente, a percentagem de candidatos para a admissão para a classe dos instrumentos de sopro nas escolas de música infantil e nos departamentos de sopros em conservatórios de música, tem um fluxo bastante baixo. As desistências no curso básico e, especialmente no secundário, ainda são mais acentuadas devido a incompatibilidade de horário nos cursos de Ensino Artístico Especializado do conservatório em regime supletivo com o horário da escola regular. O mestrando teve a possibilidade de analisar a situação no Conservatório da Madeira referentemente a classe de conjunto intitulada como Orquestra de Sopros, onde os instrumentos como fagote e oboé apresentaram uma maior carência. Apesar de uma grande popularidade do clarinete em Portugal, o naipe deste instrumento foi igualmente pouco numeroso.

Tendo em conta a existência de constrangimentos no ensino de clarinete na atualidade, o mestrando igualmente dedicou uma especial atenção aos fatores que estão diretamente relacionados com a motivação dos alunos.

Com base na atividade pedagógica dos professores de instrumentos de sopro e da sua atividade performativa, é possível identificar **dois principais fatores problemáticos** que dificultam o progresso dos alunos na área da aprendizagem do clarinete.

### **1. Abordagem conservadora das seguintes questões que até agora não têm uma definição explícita:**

- Postura do aluno;
- Técnica de emissão do som;
- Desenvolvimento dos meios de expressão;
- Desconsideração das técnicas inovadoras que oferecem novas oportunidades de expansão de habilidades no processo de ensino-aprendizagem.

### **2. Aspeto social e a imagem da profissão na sociedade pouco definidos:**

- Insuficiência no desenvolvimento dos aspetos práticos da intelectualização da educação musical e dos processos performativos;
- Ausência de um conceito de imagem de um músico-intérprete de sucesso, centrada na melhoria da sua comunicação emocional, psicológica e a sua interação com o público;
- Criação de um estatuto de prestígio do professor de um instrumento de sopro, concedendo mais competitividade a esta profissão.

Devido às condições socioeconômicas, a neutralização destes fatores negativos tem uma alta relevância na motivação dos futuros músicos-interpretres e na sua escolha da área musical na sua profissão.

Em soma, estes fatores constituem **o problema científico da pesquisa**, que consiste na busca de novas abordagens técnicas e artísticas no ensino de instrumentos de sopro, nomeadamente, o clarinete. O objetivo da investigação também está centrado na escolha de princípios teóricos, métodos que auxiliam significativamente o ensino de clarinete, com base na utilização de uma pedagogia avançada que permite alcançar um nível qualitativamente novo. Este novo patamar baseia-se no desenvolvimento técnico e artístico em paralelo e corresponde aos padrões educacionais da atualidade, às condições de mercado cultural, às necessidades dos potenciais alunos, desenvolvendo a sua motivação e resolvendo os principais problemas artísticos dos futuros músicos-intérpretes.

## **2.2 Principais conceitos da pesquisa**

Durante a sua pesquisa, o mestrando centrou-se em encontrar evidências e fundamentos relacionados com a escolha do tema. Comprovando que o processo de execução de um instrumento de sopro, nomeadamente, o clarinete, consiste na realização da ideia da obra pelo músico-intérprete através da utilização de toda a palestra de meios técnicos, interligados com os meios expressivos. Os intérpretes devem utilizar estes domínios de uma forma criativa e o processo de interpretação nunca deve tornar-se numa abordagem mecânica. Um professor deve aprimorar o interesse, motivação, profissionalismo precoce, preservação de condições fisiológicas, saúde emocional, espiritual e moral dos alunos.

### **2.2.1 Objeto da pesquisa**

O objeto do estudo centra-se em identificar, sistematizar e cientificamente fundamentar a escolha de várias práticas, métodos e técnicas mais eficazes da aprendizagem do clarinete no Curso Básico. Para este propósito, é necessária a criação de uma nova forma de abordagem do conteúdo teórico-metodológico de ensino.

### **2.2.2. Metas da pesquisa**

Estas baseiam-se em:

- Identificar estruturas e tecnologias comuns e os aspetos metodológicos no desenvolvimento de meios técnicos e da capacidade de expressão no clarinete;
- Especificar os problemas pedagógicos e artísticos da “escola moderna” do clarinete e determinar os caminhos da sua otimização prática;
- Desenvolver e testar experimentalmente a metodologia de ensino com base numa configuração da postura em que uma respiração adequada contribui para uma menor tensão nos dedos, resultando numa técnica estável e homogénea.

### **2.2.3 Métodos da pesquisa**

Os métodos de pesquisa contêm:

- Análise de literatura sobre a problemática da pesquisa, documentação metodológica e educacional como um suporte instrutivo do processo de ensino-aprendizagem;
- Síntese de dados científicos, comparação e contrastação de fatos;
- Sistematização dos principais componentes teóricos e metodológicos;
- Estudo da experiência prática dos professores de clarinete e da experiência performativa dos músicos de vários níveis;
- Inquéritos e questionários com professores de clarinete e alunos sobre temas e problemas profissionais atuais;
- Realização das aulas com a aluna de 5º grau de clarinete e observação das aulas de Orquestra de Sopros no âmbito do Estágio da Prática de Ensino Supervisionada;
- Tratamento e análise dos resultados obtidos da experiência pedagógica, resume e relatórios dos resultados da investigação.

### **2.2.4 Base da pesquisa**

A área principal da pesquisa foi centrada no estudo de métodos de ensino utilizados na disciplina de clarinete no Curso Básico do ensino Artístico Especializado no Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode. A experiência pessoal do mestrando relacionada com a realização de masterclasses na qualidade de formador, aulas particulares e desempenho do mestrando como membro do júri em concursos nacionais e internacionais.

### **2.2.5 Inovação científica da pesquisa**

Os resultados do estudo complementam e desenvolvem o atual conhecimento prático-científico sobre o processo de ensino do clarinete. Nesta investigação, o mestrando apresenta

a sua metodologia e os instrumentos de intervenção pedagógica aplicados no ensino da disciplina do clarinete no Curso Básico do Ensino Artístico Especializado, com base numa abordagem moderna, desenvolvida a partir de conceitos de motivação, psicofisiologia dos movimentos, necessidades, cognição, competência, profissionalismo, habilidade e mestria instrumental. Os métodos de trabalho sobre o domínio técnico e a expressividade artística em simultâneo, ainda não foram cientificamente comprovados, detalhados e amplamente testados no processo de ensino-aprendizagem.

### 3. Objetivos da investigação

Identificar a metodologia mais eficaz que favorece o desenvolvimento técnico e artístico do aluno em simultâneo. A principal problemática e o objetivo do estudo focam-se em especificar os instrumentos de intervenção pedagógica que possam reverter a atenção dos alunos à procura de um controlo avançado da técnica instrumental e da expressão artística.

#### 3.1 Objetivos gerais da investigação:

- Encontrar meios eficazes para desenvolver e estimular uma apreciação crítica da execução no que se refere à qualidade sonora, afinação, dinâmicas, construção de fraseado e igualmente, à precisão técnica que, por sua vez, se define por uma pulsação rítmica estável adequada às indicações da partitura, articulação explícita e correspondente ao texto da obra;
- Identificação pelo aluno de uma boa sonoridade de um som com menor qualidade;
- Pesquisar com base na revisão de métodos fundamentais de ensino, as estratégias de desenvolvimento da autonomia do aluno na elaboração de métodos de resolução dos problemas técnicos e artísticos;
- Analisar as metodologias de intervenção pedagógica que possam contribuir favoravelmente para o desenvolvimento e a motivação do aluno na procura de métodos eficientes para a aquisição de domínios técnicos e interpretativos.

#### 3.2 Objetivos específicos da investigação:

- Investigar vários métodos de ensino do clarinete referentes aos seguintes problemas de domínio técnico: postura adequada durante a execução do instrumento, processos musculares associados à respiração, colocação da embocadura e das mãos e os demais fatores associados à emissão sonora, como por exemplo, a posição correta da língua durante a articulação de *staccato* e durante o *legato*;
- Analisar as metodologias de intervenção pedagógica referentes ao: desenvolvimento da leitura à 1ª vista em que o aluno possa adquirir uma visão periférica da leitura do texto musical; aos hábitos da rapidez de memorização do texto musical; ao trabalho autónomo de “descodificação” de uma obra musical na sua preparação para a apresentação em público; à organização do trabalho individual do aluno usando o planeamento diário e hábitos de autoavaliação.

A finalidade deste estudo consiste em encontrar as teorias e pô-las em prática, o que por sua vez permitirá garantir um desenvolvimento técnico e artístico do aluno, melhorar a sua sonoridade e proporcionar a aquisição de competências para trabalhar autonomamente. Através desta meta, conseguir cultivar o gosto pela música de qualidade em que o aluno independentemente consegue identificar uma interpretação de excelência, motivar os alunos para a procura da “beleza sonora” e enfrentar os futuros desafios no estudo do seu

instrumento. Igualmente, estimular a procura de caminhos mais eficazes para alcançar os seus objetivos principais, aprender a colaborar tocando em conjunto; transmitir aos encarregados de educação uma mensagem sobre a necessidade de disponibilizar aos seus educandos instrumentos e material de qualidade que lhes permitirá trabalhar em condições profissionais.

Neste relatório serão efetuadas abordagens ligadas ao desenvolvimento técnico sobre os seguintes aspetos:

1. Análise dos mecanismos da técnica de respiração e as suas principais formas (padrões de biomecânica respiratória);
2. Configuração da embocadura;
3. Influência da posição da laringe e da língua na qualidade do som;
4. Posição das mãos e dos dedos no instrumento;
5. Articulação;
6. Afinação.

No âmbito da investigação da metodologia no desenvolvimento de domínios performativos, foi realizada uma pesquisa sobre os seguintes fatores:

1. Ligação entre a expressividade, a criatividade e a motivação do aluno;
2. Importância da obtenção de um nível adequado de cultura geral;
3. Ligação entre o domínio técnico sólido com a espontaneidade, a fluência e a criatividade interpretativa.

## **4. Fundamentação teórica do estudo**

A maioria dos trabalhos científicos na metodologia musical, dedicados ao desenvolvimento técnico e artístico foram escritos pelos eminentes pianistas e violinistas, tais como pianistas: J. Knorr (1807-1861), H. Neuhaus (1888-1964), Y. Flier (1912-1977); violinistas L. Auer (1845-1930), A. Yampolsky (1890-1956), Y. Yankelevich (1909-1973) entre outros. O desenvolvimento técnico num instrumento de sopro tem as suas regras comuns e outras específicas, destinadas a cada instrumento em particular. A primeira tentativa de criação de um método de clarinete foi efetuada pelo filho do eminente clarinetista alemão Henrik Josepf Baermann (1784-1847), Carl Baermann (1820-1885). Outro dos primeiros métodos de ensino de clarinete foi escrito pelo famoso clarinetista francês Friedrich Berr (1794- 1838). Posteriormente o seu aluno, Hyacinthe Eléonore Klosé (1808-1880) editou no ano 1844 “Um grande método para clarinete”. Um enorme contributo ao desenvolvimento da metodologia performativa de clarinete foi efetuado pelo clarinetista checo Franz Thaddeus Blatt (1793-1856) que editou o “Método completo para clarinete” (1828). Famoso clarinetista alemão Ivan Müller escreveu “Escola avançada de clarinete” (1810). No sec. XIX, a importância deste material metodológico era significativa. Todos os métodos mencionados foram relevantes e diretamente relacionados ao período de construção de novos instrumentos, mais progressivos tecnicamente. Atualmente, estes manuais são muito limitados e imperfeitos, os pré-requisitos metodológicos dos mesmos foram enunciados num plano puramente empírico e superficial. Grande parte destes métodos foi preenchida com o material técnico exclusivamente instrutivo. Nestes métodos foi efetuada uma divisão mecânica entre a “técnica” e a “música”. É de referir que o desenvolvimento da pesquisa metodológica na execução do clarinete foi diretamente ligado ao aperfeiçoamento e modificação do próprio instrumento com o passar dos anos. Nas

últimas décadas em Portugal surgiram várias investigações ligadas ao ensino e à interpretação. Inversamente aos instrumentos de corda, este instrumento é o “mais jovem” de toda a família de instrumentos do grupo das madeiras. Atualmente, as principais empresas de construção tais como Buffet Crampon, Selmer têm produzido novos modelos com melhoramentos acústicos e mecânicos. Esta permanente evolução mecânica e acústica determina os novos desafios no estudo metodológico das técnicas modernas de execução nos instrumentos produzidos atualmente. É relevante evidenciar que nem todos os aspetos foram abordados no que se refere à metodologia atual. Algumas áreas ligadas aos mecanismos da respiração e posicionamento da embocadura no clarinete poderão ser mais extensivamente investigadas.

## 5. Plano de investigação, metodologia aplicada e etapas do estudo

O plano de investigação seguiu às seguintes etapas:

- Elaboração da proposta de Relatório do Estágio Profissional e a escolha do tema da investigação;
- Revisão da literatura e a preparação de instrumentos de recolha de dados;
- Justificação;
- Problemática e formulação de questões;
- Definição de objetivos;
- Escolha da metodologia;
- Recolha, organização de dados;
- Análise e discussão dos resultados;
- Estruturação e redação do trabalho;
- Descrição das conclusões obtidas.

**Na primeira fase** da pesquisa foi selecionado o tema da investigação, posteriormente foi formulada a proposta de Relatório de Estágio Profissional que seguidamente foi aprovada pela deliberação do Conselho Técnico-Científico da faculdade *ESART* - Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Na segunda fase** mais analítica e exploratória da pesquisa, o mestrando verificou e aferiu:

- Estado de desenvolvimento científico da problemática analisada, fundamentos teóricos e metodológicos;
- Objeto, sujeito, objetivo, hipótese e tarefas;
- Fontes bibliográficas;
- Conteúdo da parte prática com a utilização de inquéritos/questionários, programas de nível básico e secundário em vigor, programa de curso profissional de clarinete, métodos de clarinete de autores americanos, ingleses, alemães, franceses, italianos, brasileiros, ucranianos e russos, trabalhos de investigação de clarinetistas portugueses e estrangeiros.

**Na terceira e quarta etapas** do estudo, moldando os instrumentos de intervenção pedagógica no processo de ensino-aprendizagem com a aluna do 5º grau do Ensino Básico da disciplina de clarinete, o mestrando tentou de justificar a viabilidade do paradigma que se define pela necessidade de desenvolvimento técnico e artístico em simultâneo, demonstrando que estes processos de evolução são inseparáveis. Nesta fase da pesquisa foram aplicados e analisados inquéritos.

**Na quinta e sextas fases** de trabalho foram definidos os objetivos gerais e específicos e foi efetuada a escolha da metodologia de organização da investigação.

**A sétima e oitava fases** de estudo foram dedicadas à recolha, organização de dados e posterior análise e discussão dos resultados da pesquisa.

**Na nona e décima** que são as últimas fases do trabalho, o mestrando tratou de constatar na prática as suas ideias anteriormente mencionadas como a aplicação de novas abordagens, disposições, métodos e técnicas pedagógicas, apresentando os resultados da investigação aos seus orientadores e recebendo os seus pareceres sobre o *Dossier* de Estágio e o Relatório Final da Prática de Ensino Supervisionada. Nesta fase de controlo foi realizada a sistematização dos resultados teóricos e empíricos da pesquisa, processamento dos indicadores qualitativos e quantitativos obtidos durante a investigação e a descrição da metodologia.

## **5.1 Elaboração da proposta de Relatório do Estágio Profissional e a escolha do tema da investigação**

A Prática de Ensino Supervisionada do mestrando, como já foi mencionado na primeira parte do Relatório, realizou-se no Conservatório-Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode. A segunda parte do Relatório de Estágio Profissional (Projeto de Investigação) está interligada com a experiência pedagógica do mestrando: observação dos ensaios da Orquestra de Sopros e observação e realização de aulas com a aluna de clarinete do 5º grau do Curso Básico de Ensino Artístico Especializado. Durante a pesquisa, o mestrando utilizou a investigação qualitativa recolhendo dados sobre os alunos referentemente às problemáticas colocadas no seu estudo, nomeadamente: a descrição de perfil do aluno, o diagnóstico do seu percurso escolar e as suas aptidões e domínios. Foram igualmente utilizadas as planificações de curto e longo prazo (planificação anual, trimestral e de cada aula) no trabalho com a aluna de clarinete de 5º grau do Curso Básico de Ensino Especializado que tiveram os seguintes itens: conteúdos, objetivos específicos a desenvolver, sugestões metodológicas, recursos, atividades e gestão do tempo.

O mestrando não pretendeu utilizar o método de investigação quantitativa: não se focará nos gráficos, esquemas e tabelas. Os números e os dados exatos não terão tanta importância para o mestrando como a interpretação dos sentidos e pensamentos da aluna em relação aos domínios atingidos, nomeadamente a avaliação dos resultados na produção de som de qualidade, nos domínios técnicos, nas apresentações públicas, e o modo como interpreta as suas experiências. Um paradigma qualitativo centra-se na intenção de aportar dados significativos, de forma mais descritiva possível para os interpretar e poder compreender e intervir. O método de investigação do mestrando baseou-se na implantação de inquéritos, entrevistas aos professores de clarinete, à aluna do Estágio Supervisionado e na aplicação de práticas inovadoras, elaboradas pelos eminentes professores de clarinete tais, como Carbonare A., Fuks, L & Fadle, H., Volkov N. entre outros.

Com base na análise e generalização da experiência dos melhores professores nacionais e estrangeiros - músicos e intérpretes, a metodologia analisa e sistematiza os padrões e técnicas de aprendizagem individual do instrumento.

O método de ensino de instrumentos de sopro é talvez o mais “jovem” entre outros métodos de ensino que evoluiu sucessivamente ao longo dos anos. Cada geração de músicos contribuiu para o seu desenvolvimento. Ao longo dos últimos anos, o património científico-teórico dos

intérpretes e professores de sopro foi completado com mais de três dezenas de trabalhos criados por professores de vários conservatórios e cursos superiores da Europa, trabalhos que tratam com uma grande seriedade os problemas de execução dos instrumentos de sopro.

## 5.2 Análise de fontes metodológicas

O mestrando consultou os trabalhos de Guy, Larry (2001). *Embouchure Building for Clarinetists: A Supplemental Study Guide Offering Fundamental Concepts, illustrations, and Exercises for Embouchure Development*, 3rd edition. Rivernote Press; Guy, Larry (2007). *Hand & Finger Development for Clarinetists*. Rivernote Press; Guy, Larry (2011). *The Pedagogy Corner: Setting the Stage for Articulation Speed*. *The Clarinet* 39, nº. 1, p. 24-27; Fuks, L & Fadle, H. (2002). *Wind instruments*. In Pancutt, R. & G.Mc Pherson. *The Science and Psychology of Music Performance - Creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press; B. Pavlovsky (2012). *William Blayney - Clarinetist and teacher, Contributions and influences on clarinet playing in twenty-first century*; Cipolla, J. (2003). *Clarinet Basics, Foundations for Clarinet Players*. Analisou detalhadamente e tencionou de aplicar na prática um método de Alessandro Carbonare (2007) Exercícios de som: *Clarinetto – Il suono: Arte e Técnica – 100 esercizi giornalieri per migliorarne l’omogeneità*.

Igualmente, analisou e comparou vários métodos de exercícios, estudos e caprichos com breves notas metodológicas inerentes ao desenvolvimento da técnica e expressividade, nomeadamente: Lancelot, J., *L’École du Mecanisme pour clarinete*; Manual de Clarinete da Universidade do Norte - Colégio Musical de Texas (2008-2009). *Clarinet Handbook of University of North - Texas College of Music*; Keith Stein (1958). *The Arte of clarinete playing (Arte de execução de clarinete)*, New Jersey: Princeton; Jeanjean, P. (1987). *Vade-Mecum du Clarinettiste-Six Études Spéciales*; Kelly Burke (1995) *Clarinet Warm-Ups - Materials for the Contemporary clarinetist*, Medfield, Massachusetts, USA; Pecci, D. (1959), *Método para clarinete, Volume I e II*, Irmãos Vitale, Editôres Ltda, Brasil.

Foram averiguados os Relatórios dos mestrandos portugueses no RCAAP e os outros repositórios científicos nacionais e estrangeiros.

O mestrando analisou também os métodos dos pedagogos russos e ucranianos, nomeadamente *Método de execução de clarinete* de Rozanov, S.; *Método de execução de clarinete* de Dikov, B.; *Historia, natureza, características acústicas e da expressividade da dedilhação no clarinete, Clarinete e canto e Técnicas expressivas não tradicionais na execução de clarinete e o seu uso prático por compositores modernos* de Vovk, R.; trabalhos de investigação de Hromchenko, V., nomeadamente *Forma individual de desempenho artístico como el fenómeno sociocultural europeo contemporáneo*, *Revista Universidad y Sociedad* 12 (4), pp. 207-212; *Peculiaridades da interação entre um compositor e um intérprete no género de música para instrumento solista*, *Revista Cultura e modernidade*, pp. 104-110; *Clarinete como instrumento solista em cultura musical Europeia do século XVIII, Nascimento e evolução da construção de clarinete (fim do século XVII e século XVIII), Condições históricas prévias da técnica do clarinete e o conceito de virtuosidade na época atual* de Burkatzkiy, Z.; *Meios da expressividade do clarinetista no trabalho sobre uma imagem musical* de Fedotov, A.; *O papel da laringe na arte de execução dos instrumentos de sopro* de Apatsky, V.; *Sobre características semelhantes e específicas na performance contemporânea vocal e de sopro* de Denissenko, M; *Teoria e prática de execução de instrumentos de sopro* de Volkov, N.

## 5.2.1 “Teoria e prática de execução de instrumentos de sopro” de Volkov, N.

Para atingir o sucesso na qualidade da formação de músico-interpretar, o autor de livro *Teoria e prática de execução de instrumentos de sopro* Volkov, N.<sup>10</sup> promoveu a importância do desenvolvimento integral, intelectual e cognitivo em todas as áreas ligadas à criatividade e interpretação. Este trabalho de Volkov é dedicado ao desenvolvimento da base técnica e à evolução do pensamento figurativo e criativo do executante. Segundo as palavras do autor, o conhecimento e a aquisição de todo o arsenal de meios técnicos estabelece a base da habilidade individual instrumental e uma total liberdade de movimentos. O desenvolvimento musical e artístico está associado à formação do pensamento imaginativo na subconsciência. A ideia essencial deste trabalho baseia-se no pressuposto de que a competência artística transparece do domínio técnico e do pensamento musical criativo. Estes dois fatores devem estar em estreita interação. Esta análise retrospectiva da pedagogia musical demonstra um grande interesse dos metodologistas e intérpretes em resolver os problemas relacionados com o desenvolvimento de técnicas performativas e, sobretudo, determinar o papel da consciência na produção de qualquer movimento performativo.” (Volkov, 2008, p.6). Segundo a descrição de Volkov,, a pedagogia aplicada na formação profissional de executantes, percorreu um vasto caminho de desenvolvimento. As dificuldades na aprendizagem de tocar um instrumento de sopro foram agravadas pelo fato de que as ciências, tão importantes para o processo de execução, como a fisiologia, a psicologia e a acústica, estavam num baixo patamar de desenvolvimento. Os professores foram forçados a confiar nas suas ideias e sensações empíricas que, sem um apoio de conhecimentos fundamentais de ciências naturais, muitas vezes conduziram a conclusões e recomendações erradas. No entanto, não se pode negar os aspetos positivos das conquistas da pedagogia empírica.

No seu livro, o autor definiu as etapas de desenvolvimento da metodologia de execução. Segundo às ideias de Volkov, na pedagogia musical distinguem-se quatro períodos ou fases do seu desenvolvimento: o período “mecânico” do século XVIII, “anatomofisiológico” do século XIX - início do século XX, “psicológico” - início do século XX até os anos 60 e “psicofisiológico” que se desenvolveu nos anos 70 do século XX.

O período “mecânico” caracteriza-se pelo estudo técnico e a repetição múltipla dos exercícios e lugares tecnicamente complexos das obras estudadas. Neste período, uma especial importância foi concedida à criação de um sistema de exercícios que promovem a assimilação de movimentos específicos. A falta de conhecimento da estrutura do processo “desenvolvimento motor”, processo de mudança no comportamento, postura e movimento de um indivíduo ao longo da vida, necessário para a construção e desenvolvimento dos componentes de movimentos integrais do instrumentista, foi compensada pelo treinamento

---

<sup>10</sup> Volkov N. V. (1944 - 10 de 2009) - clarinetista e metodologista, Doutor de História da Arte (1987), Professor da Academia de Música. Gnesinas. Graduado no Conservatório de Odessa, Ucrânia (classe de clarinete de K. Mulberg, 1968-1973), estudos de pós-graduação no Instituto Pedagógico Musical de Moscovo (classe de professores I. Mozgovenko, I. Pushechnikov, 1975-1976). Professor da filial Nikolaev do Instituto de Cultura de Kyiv (1973-1976), desde 1985 professor da escola de música, Gnesinas, Professor Associado do Instituto de Gnesinas (1982-2009). Laureado da competição republicana (Kyiv, Ucrânia), 1968). Volkov N. V. é o autor de muitos trabalhos científicos, cuja importância para o desenvolvimento da cultura musical dos instrumentos de sopro não pode ser subestimada. Entre eles: "Estudo experimental de alguns fatores do processo de formação sonora em instrumentos de sopro de palheta", "Conteúdo do desenvolvimento musical e artístico" ("Música e Tempo", 2007), "Teoria e prática de tocar instrumentos de sopro", " Fundamentos do controlo do som ao tocar clarinete" e outras obras igualmente importantes.

mecânico. Deste modo, o objetivo principal no processo de ensino-aprendizagem foi centrado no desvio consciente da atenção do aluno das tarefas artísticas e a sua transferência para a aquisição de domínios técnicos. Foram cultivadas e inculcadas ao aluno as habilidades de usar a “técnica morta”, não adaptada para resolver as tarefas artísticas na *performance*. Desde os primeiros passos da formação, foi contrariado o princípio norteador da pedagogia musical, baseado no conceito que a relação entre o desenvolvimento artístico e técnico do aluno é indissociável. Um representante proeminente da **direção mecânica** na pedagogia musical foi o professor e violinista checo Otakar Ševčík<sup>11</sup> que criou inúmeras opções de exercícios em vários tipos de técnica de violino. O treino mecânico nesta época foi considerado como único meio do desenvolvimento da técnica instrumental, cujo objetivo se focou na formação de virtuosos de excelência.

Ao longo do tempo, o estudo mecânico, cujo objetivo era a formação da habilidade virtuosa de um executante, entra em confronto com as ideias que, aos poucos, ganhavam força sobre a caracterização de um músico-intérprete de excelência.

Os eminentes pedagogos da **corrente anatomofisiológica** que se basearam nos padrões anatômicos e fisiológicos referentes à postura instrumental de um músico, pesquisaram uma justificação científica dos princípios de funcionamento da técnica instrumental. Vários tipos de exercícios foram criados tendo em consideração as peculiaridades da natureza fisiológica dos movimentos de um executante. Ao contrário dos exercícios mecânicos que desenvolvem estruturas musculares, a técnica de execução baseava-se em movimentos racionais significativos, coordenação dos componentes do “aparelho motor”, que visam alcançar um ato motor conveniente e desejável. Um papel importante no processo de estudo foi atribuído à atividade cerebral, na qual a aprendizagem dos movimentos realiza-se não na zona periférica, mas na sua zona central do cérebro. Conseqüentemente, a atenção principal deve ser dada ao desenvolvimento da consciência, percepção e avaliação das sensações do aluno que surgem ao longo do processo de aprendizagem. Igualmente, a falta de conhecimento no campo da fisiologia e da atividade nervosa superior, não permitiu compreender o próprio processo de construção dos movimentos racionais performativos, nem identificar a finalidade da relação entre a consciência e o subconsciente neste processo. Assim sendo, a atenção principal dos professores foi direcionada para a procura de padrões fisiológicos que surgem como resultado de movimentos considerados corretos do ponto de vista da anatomia e mecânica dos movimentos.

De outra forma, as dificuldades que surgiram associadas à procura da única forma correta de movimento, correspondente ao resultado sonoro ideal, levaram posteriormente a uma negação completa do papel da consciência na construção dos movimentos performativos. Na opinião de L. Spohr<sup>12</sup>: “se o ouvido do estudante sente a necessidade de produzir um bom som, então este lhe ensinará os métodos mecânicos necessários de forma correta e eficaz para obter tal som com a maior eficácia do que qualquer teoria”.

Conseqüentemente, nesta época duas teorias opostas se difundiram na pedagogia musical. Uma delas desconsidera o papel da consciência na produção dos movimentos performativos, e outra que, inversamente, reconhece o papel da consciência no processo de desenvolvimento

---

<sup>11</sup> Otakar Ševčík<sup>11</sup> (1852-1934) foi violinista, compositor e professor de violino checo, autor dos inúmeros livros dedicados ao desenvolvimento de motricidade e agilidade da mão esquerda de violinista.

<sup>12</sup> Ludwig “Louis” Spohr (1784 -1859) foi um compositor, violinista e regente alemão.

de habilidades motoras onde a atenção centra-se na busca de sensações correspondentes aos movimentos naturais e descontraídos.

De facto, as ideias sobre a prevalência de desenvolvimento das habilidades motoras no processo de aprendizagem, atribuindo um papel principal ao domínio das técnicas performativas e desconectando-as das tarefas de desenvolvimento da expressividade musical, converteu esta metodologia numa teoria pouco promissora. Torna-se pouco produtora interpretar com um único objetivo de executar os movimentos corretamente, quando a consciência controla apenas uma ação e quando a audição do intérprete é passiva. Neste caso, o músico não consegue realizar consistentemente o seu objetivo devido a falta de audição de si próprio que resulta na dificuldade de corrigir aspetos negativos ligados a sua execução.

As características do método baseado no desenvolvimento das habilidades motoras no processo de aprendizagem, também se manifestaram plenamente no ensino de instrumentos de sopro.

A especificidade da execução no clarinete manifestou-se na fixação rígida de um certo tipo de respiração performativa, usualmente praticada pelo próprio professor, na exigência de afastamento mínimo dos dedos das chaves do instrumento (houve casos em que o professor colocou uma régua sobre as chaves do instrumento, limitando o levantamento dos dedos). Quanto à fixação do aparelho labial, a solução para este problema revelou-se quase sempre na experiência pessoal empírica do professor. *A priori*, por razões objetivas não havia um método detalhado e cientificamente comprovado de fixação do aparelho labial de um clarinetista.

Em primeiro lugar, numa questão tão importante, delicada e complexa como a formação do som, torna-se bastante difícil determinar empiricamente o papel de cada um dos componentes do aparelho labial. Em segundo lugar, o estado da ciência e da tecnologia da época não permitia revelar experimentalmente os padrões acústicos de formação do som em um instrumento de sopro.

A terceira corrente "**psicotécnica**" na metodológica da execução nos instrumentos de sopro, que se desenvolveu no início do século XX até os anos 60, está baseada na ideia que "a intervenção da consciência pode ser útil não quando conduzida à uma ideia "clara" de forma interna do movimento, mas quando levada à uma ideia explícita sobre a finalidade do movimento" (Kogan, 1968, p.42)<sup>13</sup>. Quanto mais o pensamento do executante está acorrentado aos seus movimentos, pior ele lida com eles. Portanto, para que o movimento seja realizado de forma correta, a atenção do executante não deve ser atraída para o "processo motor", mas, inversamente, distanciar-se dele (Kogan, 1961, p. 15).

Não há dúvida de que o método auditivo é preferível em relação ao método motor. Este método baseia-se em requisitos como a existência de noção sobre o som pretendido, a apreciação consciente do resultado sonoro adquirido, a capacidade de ouvir cada som e esforçar-se para alcançar o resultado desejado. Por outro lado, no método psicotécnico, a cultura motora do músico é completamente ignorada. O próprio resultado sonoro torna-se num principal objetivo que pode ser alcançado por qualquer meio. Segundo as palavras de G. Kogan, o objetivo do intérprete não é tocar descontraidamente e confortável, mas tocar bem: a liberdade de movimento é apenas um meio, que se torna valioso porque contribui para o

---

<sup>13</sup> Kogan, G. (1901- 1979) - pianista soviético, musicólogo e professor de música, doutor em história da arte (1940).

alcance desta finalidade (Kogan, 1961, p. 14). A negação do papel da consciência na construção da técnica instrumental caracteriza os representantes da escola psicotécnica, que se manifesta em relatos como: (...) "procurando uma sonoridade de qualidade, o intérprete encontrará a postura certa", (...) "encontre o som, depois conserte os movimentos e sensações", (...) "esforçar-se por um bom resultado sonoro, levará aos movimentos necessários" ou (...) "a postura correta é alcançada através de um bom resultado sonoro" (Kogan, 1961, p. 14).

Na prática de tocar um instrumento de sopro, as disposições da escola psicotécnica manifestam-se na subestimação da importância da posição do aparelho labial e da respiração.

Os fundamentos **psicofisiológicos** do processo performativo no desenvolvimento da técnica do clarinetista foram derivados e associados à superestrutura e ao crescimento quantitativo dos reflexos motores condicionados, de acordo com a teoria de Pavlov, I.P.<sup>14</sup> (Volkov, 2007, p.11)

A subestimação da procura de movimentos adequados e eficazes no quotidiano de um instrumentista dificulta o desenvolvimento de técnicas de execução. Usando o método auditivo, um instrumentista pode obter rapidamente os resultados satisfatórios, mas se ignorar a possibilidade de construir conscientemente os movimentos adequados no processo de execução, mais cedo ou mais tarde se tornará num obstáculo no desenvolvimento musical e artístico do artista. Portanto, o método auditivo nega a importância das ações conscientes no desenvolvimento das habilidades motoras, direcionando a atenção principal do aluno para a procura da sonoridade pretendida. Um método baseado no controlo dos processos motores, cultivando os movimentos naturais e descontraídos, evitando a tensão muscular, muitas vezes descuida e perde o objetivo final de um intérprete. Estes métodos, cada um por si, não resolvem o problema de desenvolver a técnica de execução de um músico. A solução caracteriza-se pelo equilíbrio, ou seja, na combinação de ambos os métodos em um sistema auditivo-motor. Neste caso, a obtenção do resultado sonoro desejado será realizada por movimentos apropriados. A implementação do sistema auditivo-motor na prática impõe as exigências acrescidas ao professor. Ao ensinar aos alunos, é necessária uma abordagem individual. Dependendo das habilidades do aluno, suas capacidades musicais e auditivas, talento motor, características psicofísicas e idade, o professor seleciona um "líder" entre os métodos auditivo ou motor, variando, destacando um ou outro, dependendo das tarefas do desenvolvimento artístico do aluno.

### 5.2.2 "Clarinetto - Il suono: arte e técnica - 100 esercizi giornalieri per migliorarne l'omogeneità" de Alessandro Carbonare

Durante o período do Estágio da Prática de Ensino Supervisionada, para organizar o trabalho quotidiano da aluna de 5º grau do Curso Básico do Ensino Artístico Especializado, o mestrando facultou à aluna um manual menos conhecido em Portugal, mas, na opinião do estagiário, bastante completo e interessante: *Clarinetto - Il suono: arte e técnica - 100 esercizi giornalieri per migliorarne l'omogeneità* do clarinetista e pedagogo Alessandro Carbonare (2007)<sup>15</sup>. Deste modo, a jovem clarinetista obteve os conhecimentos que lhe permitiram autonomamente planear o estudo individual, utilizando os exercícios de aquecimento, de

<sup>14</sup> Pavlov, Ivan Petrovich (1849-1936) um fisiologista russo conhecido principalmente pelo seu trabalho no condicionamento clássico.

<sup>15</sup> Alessandro Carbonare atualmente reside em Roma, Alessandro Carbonare, nascido em Desenzano del Garda (Itália) é clarinete principal da Orchestra di Santa Cecilia em Roma desde 2003. Antes disso, por 15 anos viveu em Paris, onde desempenhou o papel do primeiro clarinetista na Orquestra Nacional de França. A. Carbonare foi premiado em vários concursos internacionais de música ao redor do mundo, entre outros, Genebra em 1990, Praga em 1991, Toulon em 1991, ARD Munique em 1991 e em 1992, e Paris em 1992. Carbonare é professor na Accademia di Santa Cecilia em Roma.

respiração e de som, implementando metodologias de estudo ou exercícios, especialmente, os preconizados por Alessandro Carbonare, um eminente solista da atualidade.

O mestrando considera que é um dos métodos mais completos para o aperfeiçoamento da sonoridade de um clarinetista. O autor italiano evidencia no seu livro a interligação entre diversos aspetos relativos a sonoridade do clarinete. O mestrando destaca agora alguns pensamentos que considera pertinentes relativamente ao tema da sua investigação.

Carbonare (2007) reconhece a quase total inexistência de literatura relacionada com a temática ligada à emissão sonora. Com este livro o autor propõe um conjunto de estudos e exercícios que podem influenciar positivamente a qualidade de som. São exercícios diversificados, explica, para que os estudo não se torne fastidioso e monótono, e para que sejam abordadas dificuldades sonoras em cada registo do clarinete. Para que estes exercícios sejam realizados com eficácia, o autor afirma que o estudo do som e o seu desenvolvimento requer uma grande atenção ao detalhe, como igualmente requerem os exercícios técnicos (dedilhação), devendo ser realizados diariamente e executados de forma inteligente, ativa, e nunca de forma automática.

Alessandro Carbonare (2007, p. 2) afirma que geralmente o estudo diário do clarinetista centra-se na destreza dos dedos e na articulação, enquanto a parte do trabalho referente ao som e aos seus aspetos específicos, constituídos pela homogeneidade, afinação, “cor” e sutileza, têm a tendência de serem negligenciados e menos prezados. O clarinetista italiano sugere, de uma forma geral, como utilizar o seu método no estudo diário. Segundo à afirmação do Carbonare (2007) “... a palheta desempenha um papel muito importante na produção de som pretendido. Mas, na maioria dos casos, a atenção primordial do executante centra-se na resolução de problemas técnicos e não na procura da qualidade sonora. O resultado desta contrarreação caracteriza-se pela falta de valorização da diversidade tímbrica e uma preferência de tocar com uma sonoridade neutra, sem cores que limita drasticamente a expressividade da interpretação” (p. 3). O autor destaca que o trabalho árduo sobre a emissão do som aumenta a possibilidade de utilizar o timbre diversificado que corresponde ao caráter da obra executada. Por outro lado, o trabalho constante e sério sobre a emissão sonora aumentará o volume sonoro e diversificará a gama de cores disponíveis, simplificando o controlo instrumental, reduzindo conseqüentemente as dificuldades relacionadas com a técnica no instrumento e problema de escolha da palheta adequada. O autor chama a atenção para a ausência total de métodos dedicados à resolução deste problema o que cria imensas dificuldades para os clarinetistas que devem conceber pessoalmente as suas estratégias de resolução. O método elaborado pelo Carbonare (2007, p.3) propõe uma condição metodológica para a produção de um som desejável, oferecendo um ciclo de exercícios que servem para equilibrar a sonoridade em registos diferentes, tornar o estudo num processo mais musical possível e menos aborrecido.

O livro está composto por quatro partes: Vocalizes (I), Sons agudos (II), Sons graves (III), Sons de garganta produzidos pela mão esquerda (IV) e Ataque de som e ecótons (V).

A primeira parte apresenta a junção de vocalizes simples. A segunda analisa a especificidade de estudo no registo agudo e grave. A terceira parte está dedicada à emissão de som, à posição da garganta e à mão esquerda. A quarta parte está composta por exercícios sobre a reprodução de ecótons e vários modos de ataque de som. No fim de cada seção são apresentados trechos do repertório sinfónico e ópera lírica. Estes trechos estão escritos em

tonalidades alcançáveis que facilitam o estudo, tornando o alcance e a resolução do problema proposto mais resultativo, eficaz e, ao mesmo tempo, agradável. Claramente, estes trechos foram incluídos para o estudo sobre a qualidade de som e deveriam ser trabalhados lentamente, mesmo se o tempo de execução indicado na partitura é muito mais rápido. Muitas vezes, em cada exercício, o autor do livro anota apenas os primeiros compassos. Neste caso caberá ao executante continuar a estudar de acordo com o esquema proposto.

Na seção do livro dedicada à organização do trabalho, o autor propõe selecionar diariamente dois ou três exercícios destas quatro seções e estudar alternadamente todos os dias, escolhendo exercícios diferentes (200, p.4). No caso de ausência de qualquer indicação, executar os exercícios em dinâmica forte, devido ao facto que em dinâmica *piano* é muito mais fácil obter a sonoridade homogénea e pastosa. A partir da dinâmica *mezzo forte* e crescente, o som, às vezes, começa a parecer danificado e vulgar. Neste caso, o autor recomenda ser autocrítico e conceder a devida atenção ao controlo do som produzido. Juntamente ao trabalho diário sobre a qualidade de som, deve ser acrescido o trabalho sobre o desenvolvimento da velocidade dos dedos, mas sem desconsiderar as regras da emissão sonora. O objetivo final deve ser sempre a elaboração da sonoridade homogénea e equilibrada em cada registo do instrumento, sem prejuízo das qualidades como suavidade e ternura. O autor do método apela ao perigo do estudo passivo, é sempre necessário buscar o som desejado e correspondente ao carácter da obra executada.

Referente ao primeiro capítulo do método “Vocalizes”, um conjunto de vinte e quatro exercícios, dez dos quais são excertos de obras orquestrais ou de clarinete, escritos em diferentes tonalidades. Esta secção é destinada ao trabalho da flexibilidade do clarinetista e à afinação de vários intervalos e notas (2007, p.5).

O autor deu as seguintes recomendações:

Não considerar estes exercícios como uma espécie de estudos de carácter mecânico, pelo contrário, torná-los em frases melodiosas e o trabalho sobre estes exercícios ficará mais agradável.

Interpretar os exercícios no andamento que permite o uso de uma pulsação regular e estável, evitando tocar demasiado lento para o exercício não perder intensidade.

Executar os exercícios com uma sonoridade plena e ampla.

Manter a garganta aberta mesmo estando a tocar num registo agudo. Esta maneira ajuda a manter os sons ligados e homogéneos, à semelhança dos sons nas oitavas inferiores.

Prestar uma especial atenção à afinação de diversos intervalos.

Na segunda seção do livro, dedicado aos “Sons agudos”, o autor descreve que frequentemente no registo agudo o som do clarinete torna-se bastante áspero, agreste, gritante e pouco homogéneo (2007, p.24). Em relação à dinâmica, por vezes no registo grave a dinâmica do executante atinge o topo da sonoridade resultando num forte grandioso, e ao mesmo tempo, no registo agudo o som torna-se minúsculo. Na opinião do autor, esta problemática surge quando o executante deixa de controlar a pressão do lábio inferior. Os exercícios apresentados nesta seção destinam-se à resolução deste problema através de uma prática de aumento de grau de dificuldade. O autor pede ao executante para não ter receio dado que alguns exercícios chegam ao registo superagudo que também surge no repertório bastante comum para

clarinete, como, por exemplo: nos Concertos de L. Spohr, nas “Variações Concertantes” de A. Ginastera e na primeira ópera “Wozzeck” do compositor austríaco Alban Berg.

O autor do método apresentou as seguintes recomendações:

Tocar descontraidamente, sem prestar muita atenção à afinação. Muitos clarinetistas exageram em afrouxar os músculos labiais, produzindo assim os sons sem expressividade e sem suporte de ar;

Ser exigente na execução das ligaduras de nota a nota, o executante deve concentrar-se na pronúncia clara de cada intervalo;

Tocar lentamente, utilizando todo o volume de ar que está na sua disposição. Muitas vezes as dificuldades de tocar legato nos sons agudos são causadas pela insuficiência na quantidade e controlo de ar.

Na terceira seção do método, intitulado como “Sons Graves” o clarinetista notou que o registo grave muitas vezes está excluído do estudo diário (2007, p. 36). Na realidade, as notas graves apresentam bastantes dificuldades relacionadas com a afinação e presença sonora. Muitos solos para clarinete estão escritos exatamente neste registo e é difícil ser capaz de dominar o repertório orquestral sem possuir uma boa projeção sonora no registo grave que deve ser alcançada com um som perfeitamente limpo e sem a tendência de baixar a afinação com o aumento da intensidade da dinâmica. Estes exercícios deverão ser executados sempre com sonoridade ampla tendo em atenção a abertura da garganta. O autor considera que só mantendo uma garganta bem aberta, permitirá que o estudante consiga tornar a sua sonoridade mais homogênea, fazendo mais suavemente a ligação entre o registo agudo e o grave.

Na seção dedicada aos “Sons de garganta produzidos pela mão esquerda” o autor descreve a especificidade da emissão sonora nas notas: Sol # 3, Lá 3 e Lá #3 (2007, p. 42). Todos os clarinetistas sabem como é difícil produzir estas notas com características naturais sonoras pálidas e surdas. Infelizmente, esta situação acontece frequentemente em todos os clarinetes independente do fabricante. Por enquanto, ainda nenhum fabricante conseguiu grandes resultados neste sentido. Sendo assim, o instrumentista deve procurar individualmente as posições auxiliares de adaptação, mas que resolvem o problema apenas minimamente e nem sempre são utilizáveis em passagens rápidas. À semelhança das seções anteriores, o objetivo centra-se em melhorar a qualidade do som neste registo com exercícios apropriados, para tornar este registo o mais homogêneo possível. São apresentados para o efeito, onze exercícios e cinco excertos de obras orquestrais e de clarinete, predominantemente no “registo de garganta”.

A última seção é dedicada à “Articulação e aos ecotons” no clarinete. No início deste capítulo, Carbonare (2007, p. 47) explica que os “ecotons” são amplamente utilizados na música de Alban Berg e consistem na execução das notas em *pianíssimo*, a um nível sonoro quase impercetível, onde vasta importância se revela a execução do ataque da nota. O autor aborda também os objetivos gerais no trabalho de articulação, considerando ser bastante negligenciado durante o estudo diário. Carbonare (2007, p. 47) afirma que a realização de um ataque de uma nota torna-se difícil em determinados registos do instrumento, pois cada nota requer uma pressão diferente. Devido a este facto, o autor contemplou vários exercícios com a finalidade de se atingir uma grande sensibilidade em ataques nos diferentes registos do

clarinete e em diferentes graduações de dinâmica. Como forma de atingir essa sensibilidade, Carbonare explica como praticar os chamados “ecotons”. O autor do método apresenta neste capítulo as seguintes recomendações:

Estes exercícios baseiam-se em uma única nota que serve como modelo a ser executado, mas pretende-se que esta nota varie diariamente.

Estar atento à precisão da entonação, especialmente, executando em dinâmica tão delicada e sutil como o *pianíssimo*, evitando a subida da afinação.

O ataque deve ser efetuado com a precisão e definição, mas numa forma delicada e *dolce* com a sonoridade perfeitamente limpa.

As mesmas regras devem também ser aplicadas aos exercícios destinados às diferentes formas de articulação. O autor chama a atenção à ausência de regulamentação no estudo de vários tipos de ataque e de articulação. A escolha da maneira individual e personalizada cabe ao estudante, que deve decidir qual o tipo de articulação que deseja exercitar ou que necessita de melhorar, seja uma articulação normal, curta, *tenuto*, *sforzando*, entre outras. Os ataques devem ser todos iguais e o exercício realizado numa velocidade confortável, mas com os ataques consistentes e com precisão.

O manual “*Clarinetto – Il suono: arte e tecnica – 100 esercizi giornalieri per migliorarne l’omogeneità*” do clarinetista e pedagogo Alessandro Carbonare foi um dos manuais de metodologia impressa mais apreciado pela aluna do Estágio da Prática Supervisionada. Este manual serviu como a confirmação de legitimidade da ideia principal do relatório final, que os processos de desenvolvimento técnico e artístico devem ser inseparáveis. Algumas tarefas deste manual serviram para orientar os exercícios respiratórios e de aquecimento, no início dos ensaios de naipe das madeiras da Orquestra de sopros, o que incluía, obviamente, os instrumentistas de flauta, oboé, clarinete, fagote e saxofone. Os resultados foram em tudo semelhantes aos dos alunos de clarinete.

### 5.2.3 Artigos sobre o clarinete e a sua execução de Guy, Larry

No livro *The Pedagogy Corner: Setting the Stage for Articulation Speed* (2011), o autor descreve como aumentar gradualmente a velocidade dos dedos e melhorar a articulação. Guy, L. apresenta vários exercícios, baseados em escalas, com exemplos sobre formas diversificadas de estudo. Através de pequenas histórias, o autor numa forma divertida e curiosa descreve como conseguir desenvolver a técnica, aumentar agilidade e motricidade dos dedos e aperfeiçoar a articulação.

Neste artigo Guy, L apresenta dez ideias sobre a posição das mãos e a técnica dos dedos que contribuem para uma maior facilidade na execução do instrumento. Os dedos devem permanecer ligeiramente curvados enquanto se movem para cima e para baixo sobre as chaves e orifícios, como se fossem martelos ou pistões. Quase todos os movimentos dos dedos devem ser geridos a partir das falanges proximais<sup>16</sup>, onde os dedos se unem à mão, atuando como uma dobradiça que abre e fecha. Guy L. refere que para clarinetistas com dedos mais longos, a curvatura dos dedos deverá ser mais pronunciada do que para clarinetistas com dedos mais curtos. As palmas das mãos devem estar levemente arqueadas, como se o executante estivesse

---

16 Falanges proximais são as falanges que se articulam com os ossos metacarpais e as falanges médias.

a segurar uma bola de tênis. Durante a execução, a forma ligeiramente dobrada da mão deve manter-se relaxada e confortável no instrumento.

Guy, L. relata que a mão esquerda deve ser movida minimamente. O autor do artigo também aconselha o uso da polpa da almofada macia do dedo para vedar os orifícios e pressionar as chaves, advertendo sobre o uso incorreto dos alunos da ponta ou da parte mais plana do dedo da falange média. Os dedos não devem golpear ou fixar-se com força nos orifícios e nas chaves, mas pelo contrário, devem vedar os orifícios e as chaves de uma maneira suave, independente da velocidade do movimento. Guy aconselha aos alunos a colocarem um pequeno *marshmallow* (doce de consistência esponjosa) no polegar, apertando-o com cada dedo. Para encontrar um alinhamento adequado dos dedos, Guy, L. sugere que as pontas dos dedos se alinhem logo após as margens dos orifícios, formando uma linha reta imaginária vertical, criada pela posição das pontas dos dedos. A posição inicial do mendo direito é a chave Fá/Dó, enquanto do mendo esquerdo é a chave Mi/Si. Sendo aluno de Bonade, D.<sup>17</sup>, Guy, L. também afirma que a altura do levantamento dos dedos depende da velocidade da música: o levantamento dos dedos seria maior nas passagens lentas em articulação *legato* e menor, com os dedos fechados e mais aproximados das chaves, nas passagens rápidas.

Um outro manual interessante de Guy Larry, intitulado como *Embouchure Building for Clarinetists*. (2007), 7ª Edição, Rivernote Press., foi dedicado à memória de Alan Balter (1945-1998) que durante muitos anos representou como clarinetista principal a orquestra Sinfônica de Atlanta. Nos últimos anos da sua vida, Alan Balter foi o maestro principal de Memphis Symphony, Acron Symphony e também maestro assistente de Baltimore Symphony Orchestra. O G. Larry afirma que Alan Balter destaca-se não só por ser um clarinetista brilhante e notável maestro, mas também pela genialidade das suas ideias metodológicas. O autor do artigo relata (2007): “Todos nos que tivemos a sorte de conhecê-lo ficamos maravilhados com a sua profundidade de compreensão, habilidade de diagnóstico, bondade infalível e grandíssimo entusiasmo pela música. Ele nos deixou muito cedo, a ausência dele faz-nos muita falta.”

Guy, L. agradece aos seguintes músicos que contribuíram ao longo dos anos com os conceitos e teorias inseridas neste livro: Joseph Allard, Alan Balter, Larry Combs, Sharon Deuby, Anthony Gigliotti, Dan Gilbert, James Cholso, Yehuda Gilad, Stanley Hasty, Andrew Lamy, Anne Lenoir-Ramler, Tom Martin, Mark Nuccio, Jon Manasse, Robert Marcellus, Ricardo Morales, Kalmen Opperman, Ronald Reuben e David Weber.

Neste manual o Guy, L. descreve que após vários anos de ensino chegou à conclusão de que as bases de uma correta embocadura podem e devem ser ensinadas desde o início da aprendizagem. O domínio das funções básicas de embocadura oferece aos jovens músicos os meios necessários para que estes alcancem uma boa sonoridade, tornando o progresso da aprendizagem mais acentuado. Outros atributos derivados da aquisição de uma boa embocadura, que incluem os domínios referentes à ampla faixa de dinâmicas, precisão na entonação e articulação, estão igualmente ao alcance do aluno durante os primeiros seis anos

---

17 Daniel Bonade 1896 - 1976) foi um clarinetista e professor francês fazendo parte da primeira geração de clarinetistas profissionais influentes americanos.

de estudo. Os princípios contidos neste manual são conceitos fundamentais que foram usados pelos melhores clarinetistas americanos.

O autor do manual enfatiza dois princípios durante o ensino do material relativo à função da embocadura. O primeiro princípio baseia-se no postulado que a embocadura deve ser subserviente ao fluxo de ar. O segundo refere-se ao tempo que o clarinetista iniciante deve dispensar para a realização de exercícios referentes: à correta posição da língua durante diferentes fases de execução do clarinete baseada na dicção de várias vogais, ao *legato* de intervalos descendentes no registo agudo baseados na utilização da fonética “Yihh e Yee”, à correta posição da língua para um *staccato* rápido e controlado, ao desenvolvimento muscular dos cantos da boca e da parte central do aparelho labial, ao correto uso do “triângulo de Marcellus”, desenvolvido por Robert Marcellus que se define pelo triângulo entre os cantos da boca e a ponta inferior do queixo distendido, onde a tensão do lábio superior revela-se amplamente importante para um correto equilíbrio do aparelho labial durante a execução. Segundo à opinião de Guy, os exercícios devem ser efetuados no período matinal do dia durante 10-20 minutos.

Guy alerta que na elaboração de uma correta embocadura, o clarinetista não deve forçar e contrair os músculos do pescoço. O autor do manual alerta que os músculos dos lábios, bochechas e queixo são os únicos a serem usados. Guy refere que a melhor forma de construir a embocadura é trabalhar inicialmente sem o instrumento usando apenas um espelho, pois uma vez que o clarinete é inserido na boca, outras ideias e conceitos entram em jogo que poderão afetar negativamente este processo básico. Palpar os cantos da boca com o polegar e o dedo indicador e beliscar suavemente em direção ao centro dos lábios. Os músculos do canto da boca, ao resistir a essa compressão, devem permanecer firmes.

Os cantos da boca do executante poderão ficar cansados após 10 segundos de esforço contínuo, sendo este um sinal positivo de que os músculos dos cantos da boca estão a fortalecer. Neste caso, o autor do manual aconselha um descanso frequente do executante. É de referir que os músculos angulares dos cantos da boca quando contraídos, influenciam positivamente os restantes músculos da frente da boca que por sua vez se ajustam perfeitamente aos dentes.

Guy, L. especifica que uma vez que a correta posição da embocadura tenha sido assimilada com êxito, o instrumentista poderá então avançar para o próximo passo que consiste na colocação da boquilha. O clarinetista, em frente de um espelho, deverá ter um especial cuidado para que a palheta não empurre o lábio inferior para dentro da boca. A palheta deve posicionar-se no lábio inferior tenso com o pescoço direito e relaxado.

O autor do manual considera que o espelho é a melhor ferramenta que se pode utilizar no desenvolvimento e controlo da embocadura e de uma boa postura em geral. Para uma maior eficácia no controlo da embocadura, o autor aconselha ao executante estar de pé ou sentar-se numa posição angular e não de frente para o espelho e certificar-se sempre de que o queixo permaneça longo e plano o tempo todo. Guy, L. realça que a garganta pode se mover um pouco, mas os lábios e o queixo não devem mudar de posição.

#### 5.2.4 Artigos de Bianca, Ruddock e Sigel sobre relação entre a pensamento musical e a técnica instrumental.

Uma especial atenção foi dedicada à análise dos trabalhos sobre a musicalidade e expressividade de execução no clarinete, nomeadamente a tese do Bianca, Peter Michael *The Clarinetist as Vocalist: Transcriptions of Mozart Arias to Teach Lyricism* (2013), D.M.A., University of Miami. Esta tese aborda os benefícios da aprendizagem de árias de ópera com a finalidade de formar um conceito interpretativo sobre o estilo lírico e a sua aplicação na prática instrumental. O autor da tese relata que os clarinetistas atualmente são pressionados a desenvolver a técnica muito mais acentuadamente do que procurar a expressividade e a beleza da sonoridade, o que resulta em resultante declínio no desenvolvimento da sua musicalidade. Nesta tese foram fornecidos pelo autor inúmeras árias de W.A. Mozart e as consequentes explicações sobre a metodologia de ensino de cada uma delas. O Bianca, P. realça que só estudando as árias de W.A. Mozart um clarinetista poderá alcançar a mesma beleza e expressividade sonora de um cantor de ópera.

O artigo de Ruddock, Eve. *Sort of in Your Blood: Inherent Musicality Survives Cultural Judgement. Research Studies in Music Education* 34, nº. 2 é uma abordagem interessante sobre as pessoas consideradas e caracterizadas como “não musicais”. Após uma série de estudos e entrevistas com as pessoas que não se consideram como portadoras de fortes habilidades musicais, o autor do artigo constatou que, apesar da sua baixa autoestima em termos de musicalidade, depois da aplicação de uma metodologia eficiente, os resultados foram surpreendentes demonstrando que essas pessoas depois de um desenvolvimento correto destas habilidades apresentaram um progresso extenso, superando por vezes pessoas com capacidades musicais inatas. É indiscutível a existência de uma correlação entre os pais com habilidades musicais e os seus filhos que herdaram os seus talentos, mas o autor debate também que não apenas os filhos de músicos, mas também filhos de pais não músicos, depois de instruídos corretamente, conseguiram alcançar resultados surpreendentes. As habilidades musicais e o grau de envolvimento musical das crianças dependem da educação e o ensino musical de cada uma delas.

No artigo do Sigel, Allen R. *“The Search for Expressiveness in Instrumental Performance”* (1966), *Music Educators Journal* 53, nº. 2 Sigel apela que a ideia e o conceito geral de interpretação de uma obra musical poderão ser encontradas não só por meio da audição passiva desta obra, mas através da aprendizagem desta peça no instrumento. A descoberta da ideia interpretativa deixa o instrumentista ou vocalista desfrutar profundamente da obra musical. O autor do artigo defende que a música do século XX é essencial aos professores da atualidade devido à ampla gama de meios técnicos e interpretativos, mas também defende que este repertório devesse ser do gosto do aluno. Sigel realça que os professores necessitam adotar e aplicar na prática este novo repertório ao fim de ajudar os alunos a desenvolver todo o tipo de habilidades musicais.

### 5.3 Análise de programas da disciplina de clarinete.

Para além da análise de vários métodos pedagógicos, o mestrando chegou também a analisar diversos programas de ensino da disciplina de clarinete em diferentes estabelecimentos de ensino, nomeadamente, Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira Eng<sup>o</sup>. Luiz Peter Clode (programas de Curso Básico, Secundário e Curso Profissional);

Conservatório do Porto, *EAMCN* – Escola Artística de Música do Conservatório Nacional; o Curso Básico de Música da *AMAC* – Academia Musical dos Amigos das Crianças; Escola de Música de S. Petersburgo Rinsky - Korsakov, N.A. – Programa de Clarinete (2016); Escola de Música nº1 da cidade de Novosibirsk, Rússia – Programa da disciplina de Clarinete (2016); Instituição Educacional Estadual da cidade de Moscovo – Escola de Música Infantil nº 36, intitulada com o nome. Stasov, V.V. – Programa de Clarinete (2018); Instituição Educacional Estatal de Educação Suplementar para crianças na cidade de Moscovo – Escola de Música Infantil Andreeva, V.V. – Programa de clarinete (2015).

Comparando os programas dos conservatórios nacionais, o mestrando chegou à conclusão que os programas do Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira Eng<sup>o</sup>. Luiz Peter Clode de diferentes cursos: Básico, Secundário e de Curso Profissional de Instrumentista de Sopros, destacaram-se pelos conteúdos abrangentes e estrutura lógica e homogenia. A informação foi apresentada conforme cada grau de estudo (ou ano no CPI) e contemplou os dados sobre os objetivos, competências a adquirir, referência de repertório, repartidos em: Métodos, Estudos, Peças, Concertos e exigências de Prova Final do Ano ou da Prova Global. Apesar de enormes benefícios destes programas, toda a atenção está centrada no desenvolvimento técnico em contraste com o desenvolvimento artístico. Por exemplo, no Curso Básico, só no 5<sup>o</sup> grau surge o objetivo “Continuar a adquirir competências, designadamente no domínio técnico (dinâmica, ritmo e pulsação, andamento, qualidade do som, timbre, sonoridade, afinação, entonação, fluência do som, controlo e discurso musical, articulação dos estudos) e domínio artístico (controlo e discurso musical, fraseado, sensibilidade estilística e formal, vivência da execução, personalidade musical, postura em palco, auto controlo, envolvimento e performance) ”.

No programa de 6<sup>o</sup> grau do Curso Secundário, nos Objetivos, só uma única vez foi mencionado algo referente ao desenvolvimento artístico: “Continuar a desenvolver estratégias individuais ao nível da técnica e da interpretação”.

No programa de 7<sup>o</sup> grau do Curso Secundário, nos Objetivos, referentes a este grau, o mestrando encontrou uma única referencias sobre desenvolvimento artístico de carater muito generalizado: “Desenvolver a capacidade de transmitir com sucesso ideias musicais”.

No programa de 8<sup>o</sup> grau do Curso Secundário, nas Competências a desenvolver existem só duas referências dedicadas ao desenvolvimento artístico:

- Continuar a desenvolver a capacidade de transmitir ideias musicais, comunicar musicalmente durante uma atuação pública ou em exame/prova;
- Reunir e desenvolver todas as qualidades necessárias para se tornar um músico equilibrado intelectual, técnica e emocionalmente em concordância com o seguinte dito britânico: “Head, hand and heart”<sup>18</sup>.

Inesperadamente, também o programa do Curso Profissional de Instrumentista apresentou as referências sobre as vertentes artísticas de uma forma bastante limitada. O mestrando, nas descrições sobre os objetivos a atingir, encontrou unicamente as seguintes recomendações:

- Uso da técnica em função da expressão musical;

---

<sup>18</sup> Head - cabeça, o aspeto académico, intelectual; Hand - mão, capacidades técnicas; Heart - coração, expressão de sentimentos e emoções na música interpretada.

- Desenvolver uma percepção mais profunda do conteúdo musical do texto;
- Consciencialização dos estilos musicais e as suas consequências na forma de tocar;
- Controlar e moldar o som para criar ambientes diferentes musicais;
- Analisar a estilística do texto musical;
- Clareza na definição e exposição das ideias musicais;
- Criar um discurso musical coerente.

Analisando os programas de livre acesso de outros conservatórios nacionais, o mestrando encontrou unicamente as matrizes das provas e a sua cotação, descrição dos objetivos muito resumida e as exigências programáticas relacionadas com o repertório a trabalhar.

Após a análise dos programas, o mestrando concluiu:

- O paradigma ou finalidade do Curso Básico é determinado pelo desenvolvimento dos meios técnicos;
- A interpretação da designação “Curso Básico” está limitada pela compreensão do conceito da palavra “básico”, no sentido de ser elementar e referindo-se unicamente ao nível técnico.
  - Difusão da ideia que a musicalidade do aluno é uma qualidade preexistente e determinada pela natureza e hereditariedade e que *a priori* não pode ser modificada.
  - Mesmo, quando o professor assume a possibilidade de desenvolvimento da musicalidade e das emoções do aluno, por vezes, coloca como prioridade o desenvolvimento técnico, considerando que a abordagem sobre o desenvolvimento artístico ainda é prematura e que a colocação de demasiados objetivos criará confusão na mente do aluno.

Inversamente, os programas de livre acesso dos países do Leste da Europa evidenciaram ser diferentes.

Nestes programas, além das vertentes como objetivos, domínios para atingir, instrumentos de avaliação, exigências referentes ao repertório e aos conteúdos das provas, existe igualmente uma nota metodológica com uma descrição das estratégias e intervenções pedagógicas que ajudam ao professor a organizar o seu trabalho quotidiano com o aluno de uma maneira mais personalizada. Nestas pequenas “guias metodológicas”, o professor recebe a informação sobre as formas e métodos desta intervenção.

Para atingir o objetivo definido e concretizar as tarefas da disciplina, são utilizados as seguintes formas e métodos de ensino:

- Verbal (explicação, diálogo com o aluno, descrição de uma história, criação das associações literárias e visuais inerentes às obras interpretadas);
- Visual e auditiva (demonstração no instrumento pelo professor, visualização de materiais de vídeo de concertos, concursos, audição de gravações de áudio de intérpretes de clarinete, música sinfónica, etc.);
- Prático-experimental (aprendizagem de técnicas instrumentais; capacidade de executar música de carácter e estilo diferentes);
- Emocional (seleção de associações, imagens, professor incentiva impressões artísticas do aluno que tenta transmitir uma história ou uma relação emocional com algum evento passado através da interpretação no seu instrumento).

Este último método, infelizmente, pouco usado pelos professores atuais, desperta a curiosidade do aluno, ensina a pensar e ouvir a si próprio, a assistir concertos de intérpretes de renome; expandir a bagagem geral intelectual dos alunos para além da música no campo da pintura, literatura, arquitetura, história das artes, entre outros.

Para criar um ambiente benéfico e criativo na classe da disciplina de clarinete, o professor pode promover as audições da classe com posteriores comentários dos próprios alunos sobre as apresentações dos seus colegas e eles próprios, descrever as associações, imagens e impressões artísticas presentes na *performance* dos alunos; apresentar as histórias que estas interpretações inspiraram. É óbvio, que não existe dois alunos iguais, nem todos revelam com a evidência as suas habilidades. Devido a este facto, torna-se indispensável ao professor saber estimular a expressão artística dos seus alunos.

## 6. Perfil do aluno de clarinete e a sua admissão para o Curso Básico de Ensino Especializado

De acordo com a Portaria n.º 223-A/2018 de 3 de agosto, Capítulo II, Seção II, Subseção I, Artigo 45º, o aluno que tenciona ingressar no Curso Básico de Ensino Artístico Especializado deve efetuar uma Prova de Aptidão. Esta prova deve ter três momentos na sua realização, sendo que o terceiro (entrevista) não conta para a avaliação. Estes momentos são: avaliação de aptidão musical, composta por dois níveis (Formação Musical, Execução Instrumental) e uma entrevista.

Como exemplo, no ano letivo 2022/2023 no Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira foi aprovada a seguinte matriz da Prova de Aptidão:

Prova de Aptidão- Acesso ao Ensino Básico de música – Prova única

Tabela 17- Matriz da Prova de Aptidão

	Aptidão Musical	Domínios	Parâmetros	Ponderação	Total
			Aptidão rítmica	Capacidade de reproduzir/ imitar trechos rítmicos	20%
	Aptidão auditiva e melódica	Capacidade de reproduzir/ imitar trechos melódicos e intervalos	20%		
Prova única	Aptidão Instrumental	Execução/ Aptidão instrumental	Domínio do instrumento (candidato com conhecimentos no instrumento)	15%	60%
			Qualidade performativa/postura (candidato com conhecimentos no instrumento)	15%	

			Aptidão motora	15%	
			Aptidão cognitiva	15%	

O mestrando considera que a realização da entrevista aos alunos e aos seus encarregados de educação é fundamental. Apenas desta forma o júri consegue compreender qual é a motivação do aluno, o seu gosto pela música, a escolha do clarinete, qual a sua ocupação nas atividades curriculares e extracurriculares, quanto tempo diariamente pode dedicar aos estudos do instrumento. A entrevista, apesar de não contar para avaliação, sempre apresenta uma referência valiosa sobre o perfil do estudante. Duas constantes da prova: a aptidão musical e a aptidão instrumental revelam as habilidades musicais do aluno, coordenação e a sua capacidade de adaptação ao instrumento. Os alunos que tiveram a oportunidade de estudar no Curso de Iniciação ao Instrumento ou através de aulas particulares, têm um benefício de 30% em relação a outros que, por sua vez, não tiveram qualquer tipo de aprendizagem prévia.

O aluno que tenciona estudar clarinete deve estar fisicamente saudável, mas estudar um instrumento de sopro pode também ser benéfico para pessoas com problemas pulmonares e cardíacos. Abordando as características físicas que interferem na aprendizagem do clarinete, apenas desvios significativos da norma devem ser levados em consideração. Pequenos defeitos físicos, como, por exemplo, uma ligeira curvatura ou irregularidade dos dentes, em vários casos, não tiveram grandes repercussões na aprendizagem dos alunos. Segundo a Portaria n.º 223-A/2018 de 3 de agosto, a idade favorável para começar a aprender a tocar o clarinete no Curso Básico de Ensino Artístico Especializado é nove ou dez anos. Também existe a possibilidade de o aluno começar os estudos num dos quatro níveis de Iniciação Musical que o mestrando descreverá posteriormente (7.3, p.80).

Nesta idade de nove ou dez anos, o corpo e principalmente o sistema respiratório começam a atingir o desenvolvimento necessário e uma aprendizagem numa idade posterior, por vezes, reflete-se em dificuldades no desenvolvimento da técnica.

A matriz apresentada está elaborada exclusivamente para Prova de Aptidão no Conservatório da Madeira, devido a necessidade de adaptação desta obrigação legal à realidade deste estabelecimento de ensino onde, ao contrário do que acontece em outros conservatórios do continente, existe a possibilidade de acesso a vagas até ao final do 1º período que obriga a agendamentos de provas de forma individualizada em diferentes núcleos e polos. A unificação da prova permitiria uma menor alocação de docentes para estas situações, reduzindo a disrupção no decorrer do ano letivo.

## 7. Princípios gerais da prática no ensino do clarinete

### 7.1 Estudo na sala de aula

Ao trabalhar com um aluno, o professor deve seguir os princípios de consistência, progressividade, sistematização do material didático, acessibilidade, visibilidade e clareza na apresentação e desenvolvimento do material pedagógico instruído. Todo o processo de aprendizagem deve ser concebido do simples ao mais complexo, tendo em consideração as características individuais do aluno: dados físicos e intelectuais e o nível de desenvolvimento das suas habilidades musicais. O professor deve monitorar constantemente o nível de desenvolvimento das habilidades musicais dos seus alunos.

O trabalho do professor será mais produtivo se este interagir com outros professores envolvidos no processo de ensino e aprendizagem musical do aluno e, igualmente, com os pais dos alunos.

O resultado desta cooperação pode ser exposto nas aulas abertas, nas participações em eventos escolares e nas apresentações públicas do aluno com a presença dos encarregados de educação.

Numa fase inicial de aprendizagem, o trabalho sobre a posição correta dos lábios, das mãos, das pernas, do corpo e da respiração, apresenta-se indispensável para o sucesso dos alunos. O desenvolvimento da técnica no sentido estrito da palavra (fluência, clareza, uniformidade, etc.) é determinado pelo trabalho sistemático de exercícios, escalas e estudos. É recomendável usar várias opções de articulação, dinâmica e ritmo no estudo de escalas, exercícios, estudos e outros materiais auxiliares de carácter instrutivo. O trabalho sobre os meios de expressão musical, nomeadamente qualidade do som, entonação, fraseado, forma da obra, ritmo e a dinâmica, deve ser um objeto constante de atenção do professor de forma consistente ao longo de todos os anos de formação. É necessário dar tarefas claras a curto prazo e verificar regularmente a sua implementação. Neste sentido, o professor compromete-se a ensinar ao aluno a manter o controlo auditivo sincronizado com a gestão da distribuição da tensão muscular.

Para um desenvolvimento técnico e artístico de um aluno de clarinete é necessário cumprir os seguintes requisitos referentes à postura e particularidades técnicas:

- O aluno deve ficar em pé, suas pernas podem estar ligeiramente afastadas à largura dos ombros;
- As mãos não devem estar tensas e pressionadas contra o corpo;
- Ter os cotovelos ligeiramente afastados do corpo;
- Os dedos, ligeiramente dobrados, repousam livremente nas chaves;
- O instrumento é apoiado num suporte pelo polegar da mão direita. Para encontrar a posição ideal da mão direita e do polegar de suporte, é necessário ajustar esta mão em estado descontraído ao corpo inferior do clarinete;
- A boquilha deve posicionar-se no meio do lábio inferior, os cantos da boca bem fechados com o queixo estendido firmemente. Dividindo a ponta da boquilha em 3 secções iguais, os dentes superiores deverão estar posicionados entre o 1º e o 2º terço da ponta da boquilha. Uma correta posição dos dentes superiores na boquilha é muito importante porque está diretamente relacionada com o lábio inferior, a sua posição e a consequente influencia na vibração da palheta. Mais volume de boquilha na boca resulta em mais amplitude sonora. Por sua vez, menos volume resulta em homogeneidade no som. Cabe ao professor encontrar uma posição equilibrada dos dentes superiores na boquilha, para que haja amplitude, mas igualmente homogeneidade no som, tendo em conta as características anatómicas inatas de cada aluno.

A primeira etapa de ensino a um iniciante requer muita atenção da parte do professor que deve monitorar a posição correta também do instrumento que deverá estar posicionado aproximadamente num ângulo de 30 graus com o corpo. O professor deverá igualmente monitorizar as bases do correto uso da respiração diafragmática, bases iniciais da entonação e de todos os movimentos realizados na execução do instrumento. Qualquer pequena negligência do professor pode conduzir à assimilação de conhecimentos técnicos incorretos pelo aluno, cuja correção apresentará dificuldades significativas no futuro. Observações e

instruções úteis do professor não oferecerão resultados significativos se o próprio aluno não assimilar que cada orientação do professor apresenta uma tarefa indispensável a realizar nos trabalhos de casa sistemáticos.

As limitações mais comuns encontradas em clarinetistas iniciantes após uma formação descuidada ou inexperiente de um professor são:

- Posição incorreta das mãos quando as mesmas são anormalmente curvadas para dentro. Esta posição provoca uma redução da mobilidade dos dedos;
- Bochechas e lábios inflados durante a execução, alterando a configuração do aparelho labial, o que provoca uma distorção da sonoridade e instabilidade na entonação;
- Dedos demasiadamente levantados e afastados do instrumento devem ser considerados como uma limitação futura para atingir uma técnica equilibrada;
- Respiração inadequada não permite encher plenamente os pulmões, limitando gravemente as capacidades da amplitude sonora, resistência física, redução no controlo da entonação e da articulação do executante.

Para prevenir ou eliminar o aparecimento destas e de outras possíveis deficiências, um professor deve considerar estes fatores não apenas na etapa inicial, mas durante todo o percurso de estudo.

Toda a atividade criativa de um professor deve centrar-se na fundamentação de natureza científica e basear-se no conhecimento da literatura metodológica disponível. No trabalho sobre as obras musicais, é necessário encontrar uma conexão válida entre os aspetos artísticos e técnicos da obra em estudo. No repertório escolhido poderão ser usadas transcrições de obras escritas para outros instrumentos ou para voz desde que sejam de qualidade e salvaguardam a especificidade técnica e musical do clarinete.

## **7.2 Organização de trabalho individual do aluno**

Para o desenvolvimento técnico e artístico do aluno é relevante criar e cultivar os hábitos de estudo individual. Os alunos devem seguir as seguintes recomendações para organizar o seu trabalho individual:

- O estudo individual deve ser regular e sistemático;
- O estudo individual deve ser realizado todos os dias;
- O número de horas de estudo individual por semana: 4-6 horas;
- O aluno deve ter acesso à biblioteca e mediateca.

Inicialmente, a atenção do professor deve estar centrada para a qualidade sonora. Desde as primeiras aulas, é necessário desenvolver nos alunos uma alta exigência pela qualidade do som e pela pureza da entonação. Caso contrário, o aluno se acostumará às deficiências do seu som e da entonação imprecisa, deixando de melhorar estes aspetos fundamentais.

Os trabalhos individuais de casa podem decorrer em várias etapas e devem ser construídos de acordo com as recomendações do professor de instrumento. Após a aula, o aluno deve conseguir assimilar uma ideia clara sobre o material que deve trabalhar em casa. As tarefas devem ser formuladas de forma breve e explícita.

O conteúdo da lição de casa pode incluir:

- Exercícios para o desenvolvimento sonoro (notas sustentadas);

- Trabalho sobre o desenvolvimento da técnica (escalas, exercícios, estudos);
- Trabalho sobre o material artístico (peças ou obras de forma maior);
- Leitura à primeira vista.

Periodicamente, os estudos individuais devem ser monitorizados pelo professor com o objetivo de controlar o rendimento dos mesmos.

### 7.3 Curso de Iniciação Musical e a idade recomendada

Os alunos podem iniciar os seus estudos no Curso de Iniciação Musical desde os seis anos de idade dispondo das seguintes vantagens:

- Em primeiro lugar, a aceleração física e mental das crianças na atualidade, que percorrem todos os estágios do seu desenvolvimento antes das suas gerações anteriores. Consequentemente, o amadurecimento físico e mental mais precoce das crianças em idade escolar cria os pré-requisitos para o seu envolvimento antecipado nos estudos musicais, incluindo a aprendizagem do clarinete.

- Em segundo lugar, o desenvolvimento de um novo clarinete em *Dó*, construído pelo Graham Lyons (Inglaterra) em 1991 e destinado ao uso por alunos de iniciação, oferece às crianças a oportunidade de começar os seus estudos mais cedo. Os Lyons são conhecidos por exigir menor esforço físico por parte do instrumentista ao produzir o som. Devido a distribuição mais compacta dos orifícios e chaves, este clarinete permite uma menor elasticidade e esforço dos dedos durante a execução. Feito de plástico, o que o tornava leve, sendo o seu comprimento um pouco menor do que um clarinete tradicional em *Si bemol*. O clarinete Lyons foi projetado para que as chaves danificadas consigam ser facilmente removidas pelo proprietário. Este modelo foi substituído por um modelo mais novo, chamado Clarinéio<sup>19</sup>. O ensino inicial pode ser efetuado igualmente com a flauta de bisel.

- Em terceiro lugar, as crescentes dificuldades técnicas e artísticas do repertório moderno de grande complexidade melódica, harmónica, rítmica e estrutural, exigindo aos intérpretes a constante expansão e atualização dos seus meios instrumentais e de expressão e a formação técnica e artística superior que exige naturalmente uma familiarização precoce do instrumento.

Considerando o já exposto, a idade ideal para o início da aprendizagem de clarinete poderá e deverá ser alterada para uma idade mais precoce (seis ou sete anos).

### 7.4 Formação da postura e bases técnicas fundamentais

Ao abordar o tema mencionado neste subcapítulo, o mestrando consultou várias fontes, nomeadamente o artigo de Fuks, L. e Fadle, H (2002) *Instrumentos de Sopro*; manuais de Guy, L. anteriormente analisados, tais como *The Pedagogy Corner: Setting the Stage for Articulation Speed* (2011) e *Embouchure Building for Clarinetists* (2007), 7ª Edição, Rivernote Press; Farkas, P. (1962) *O Problema das Palhetas*. Covilhã: EPABI; Lawson, C. (2001) *Single reeds before 1750*. In C. Lawson: *The Cambridge Companion to the Clarinet* (pp. 1-15), Cambridge: Cambridge University Press, entre outros.

---

<sup>19</sup> Clarinéio é um clarinete em *Dó* e é ideal para jovens iniciantes de 4 a 12 anos. É muito mais leve e menor do que um clarinete em *Bb*, eliminando muitos dos obstáculos físicos do clarinete em *Bb*. Pode dar a uma criança uma vantagem de até três anos na aprendizagem precoce do clarinete. Como dedilhação é a mesma, a transição para o clarinete em *Bb* é rápida e fácil.

Os autores do artigo *Instrumentos de Sopro*, Fuks, L. e Fadle, H. descrevem que a função respiratória é essencial para um som de qualidade e a sua projeção. Fuks e Fadle (2002) referem que: (...) “nos aerofones de sopro, a energia fornecida pelo sistema respiratório é convertida diretamente em som” (p.319)<sup>20</sup>. Conforme as ideias dos autores, os instrumentistas controlam o volume sonoro, os ataques, a entonação e o timbre por meio de configurações da embocadura e pela pressão do sopro constituído pelo fluxo da coluna de ar. Segundo a descrição dos autores do artigo, o trato respiratório é constituído por pulmões, traqueia, faringe e laringe. Os músculos respiratórios realizam movimentos complexos e sistemáticos, gerando amplas faixas de pressão e oscilações coordenadas que produzem o efeito de vibrato na execução de um instrumento. A entonação pode também ser afetada pelas características do fluxo de ar. Os autores do artigo abordam os fenômenos sensoriais, fisiológicos e acústicos associados à execução do instrumento, debatem conceitos problemáticos comuns entre os executantes e apresentam alguns ensaios simples propostos à aplicação pedagógica. O processo de execução nos instrumentos de sopro é muito complexo e envolve múltiplos fatores. No artigo *Instrumentos de Sopro* de Fuks e Fadle são descritos alguns dos mais importantes princípios de execução nos instrumentos de sopro.

Existem inúmeras opiniões sobre a elaboração de uma postura eficiente, diferentes visões referentes ao paradigma de uma boa respiração, elaboração de uma correta embocadura, escolha de uma boa palheta, desenvolvimento eficaz da agilidade e motricidade dos dedos.

Segundo a opinião de Fuks e Fadle vários resultados das pesquisas efetuadas pelos investigadores, interpretes e metodologistas na arte de execução de instrumentos de sopro, frequentemente baseados nas hipóteses obsoletas e desatualizadas, que ganharam credibilidade entre os músicos ao longo de muitas gerações, conflitavam com as práticas e conceitos comuns dos intérpretes atuais. O envolvimento e a colaboração nas seguintes áreas no processo da investigação, nomeadamente, a fisiologia, a acústica, a psicologia, a engenharia e musicologia, ajudará a aprimorar o conhecimento da performance musical na área da execução dos instrumentos de sopro. Inicialmente, é necessário conseguir obter algum consenso sobre o significado dos termos técnicos, de forma a promover uma melhor compreensão e eficácia da sua aplicação no processo de ensino e aprendizagem da música.

Ao fim de organizar, sistematizar e comparar as opiniões de vários metodologistas, baseando-se no estudo dos autores Fuks e Fadle (2002) *Instrumentos de Sopro*, o mestrando descreveu também os principais aspetos de execução, focando a sua atenção nos capítulos ligados à técnica do clarinete, nomeadamente: palheta, coluna de ar, embocadura, técnicas de utilização do sistema respiratório, ar pulmonar e entonação, *vibrato*, entre outros. Igualmente, o mestrando, considerando estes temas de elevada importância, introduziu mais dois subcapítulos, intitulados como: pressão excessiva e posicionamento do lábio inferior na embocadura e função da língua.

#### 7.4.1 Palheta

Segundo a descrição de Fuks e Fadle, os instrumentos de sopro de madeira possuem um objeto que interrompe ciclicamente o fluxo de ar. Este objeto designa-se por palheta. A maioria

---

<sup>20</sup> In mouth-blown wind instruments, the energy provided by the respiratory system is converted directly into sound “Nos aerofones de sopro, a energia fornecida pelo sistema respiratório é convertida diretamente em som” (Tradução de Vladimir Pavtchinskii)

das palhetas para instrumentos de sopro é feita de cana Arundo donax, mas existem palhetas sintéticas para clarinete, saxofone, instrumentos de palheta dupla e gaita-de-foles. Arundo donax é um membro da família das gramíneas e prima de bambu. Esta cana comercial cresce maioritariamente em Espanha, Itália, México, Austrália, China, América Central e América do Sul. Historicamente, a melhor cana provém do sul da França, numa região perto da Riviera francesa conhecida como Var. Esta região é também conhecida pela produção dos melhores vinhos do mundo. O clima é perfeito e o solo contém exatamente o equilíbrio ideal para o cultivo de cana.

Inversamente, as palhetas sintéticas são mais duráveis e não precisam de ser umedecidas antes de tocar. Estas são feitas de polipropileno, um material que simula a resposta e o comportamento de uma palheta tradicional sem qualquer variação climática, humidade ou qualquer outro fator ambiental. Existem três fatores que definem a criação de uma palheta de qualidade para o clarinete: a qualidade do material, a forma e a precisão do corte da palheta.

No mercado atual, a *Vandoren* é a única entre as empresas de cana que possui os seus próprios canaviais, tendo uma equipa de produtores com experiência agrícola de gerações e técnicas de produção que utilizam tecnologia de ponta.

As palhetas sintéticas são cortadas de uma mistura de polipropileno por máquinas controladas por computador para garantir a sua precisão. A criação de ondas acústicas e a consequente qualidade do som resultante da vibração da palheta depende também do equilíbrio entre a palheta, a boquilha e a abraçadeira com o restante instrumento. A língua, os lábios e as estruturas móveis do sistema respiratório também podem ser usados para regular o fluxo de ar, servindo como válvulas adicionais.

Quando o fluxo de ar encontra uma resistência ao passar pela palheta, aparece uma diferença de pressão nas secções laterais da palheta. A pressão na entrada do ar, formada antes de chegar à palheta é maior do que após, devido as perdas por fricção. Sendo flexível, a palheta tenderá a dobrar ou vibrar devido a essa diferença de pressão. De mesma forma que uma mola de compressão, a elasticidade de uma palheta permitirá que a mesma retorne à sua posição e forma original. A diferença de equilíbrio entre a densidade da cana e a sua elasticidade resulta em frequências de ressonância próprias resultantes deste equilíbrio.

Analisando as sugestões expressas por vários metodistas nacionais e estrangeiros, o mestrando chegou a conclusão que ao escolher uma palheta, um clarinetista deve sempre ter em consideração dois fatores muito importantes: a palheta deve se encaixar perfeitamente na boquilha do seu instrumento e deve ter uma certa rigidez, independentemente do material de que é feita. A resistência e a vibração da palheta têm uma grande importância e influência na qualidade sonora e na entonação. As palhetas são divididas por diferenças de espessura, quanto mais fina a palheta, mais facilmente ela vibrará independentemente do fluxo de ar. O número escrito na embalagem corresponde à espessura da palheta. Ou seja, palhetas nº1 são mais finas, geralmente são aconselhadas a iniciantes, essas palhetas são mais fáceis de "soprar", mas a vida útil destas palhetas não será superior a duas semanas no caso de atividades diárias. Quanto maior o número, mais espessura terá a palheta e a vida útil da mesma aumenta. Por exemplo, para profissionais, uma palheta nº3 ou nº3.5, sujeita ao uso diário, pode durar três semanas ou mais.

Para encontrar uma palheta ideal referentemente às obras que exigem um delicado balanço entre passagens rápidas, intervalos de grande amplitude e secções melódicas de grande

expressividade, mantendo uma qualidade de som homogênea e rica, é necessário ter em conta o grau da mestria do executante, mas também mestria na escolha de uma palheta ideal. Se a palheta é demasiado leve, o som produzido torna-se subtil, mas sem grande riqueza de harmónicos.

É relevante cultivar num jovem interprete um sentido crítico direcionado ao amadurecimento de critérios de seleção e de técnicas de manutenção, nomeadamente, no sentido de maximizar o desempenho e prolongar a vida útil das palhetas. A qualidade dos materiais usados (palhetas, boquilhas, abraçadeiras) é também determinante, não só na fase da escolha deste material, como também na posterior manutenção (Larsen, 1991).

#### 7.4.2 Coluna de ar

A formação de uma coluna de ar adequada para a produção de um som saudável apresenta um dos fatores mais importantes a trabalhar diariamente pelos jovens intérpretes. A coluna de ar caracteriza-se pelo comprimento da vibração do ar no instrumento durante a produção do som. O fluxo de ar que atravessa a palheta cria ondas de pressão que se propagam ao longo da coluna de ar e são então refletidas de volta para a palheta. Se a pressão da onda refletida for suficientemente forte, esta irá fazer a palheta inverter a sua direção. Este é o ponto que define um novo ciclo, pois estabelece uma cadeia de oscilações auto - sustentadas. (Benade & Gans, 1968)

A conexão entre a coluna de ar e a palheta, tecnicamente designada por acoplamento acústico, submete a palheta a vibrar em determinadas frequências. Durante a produção de um som constante, a palheta vibra com uma frequência próxima a um determinado estado da coluna de ar, de modo que as ondas refletidas surgem precisamente quando a palheta, dependendo do tipo de oscilação, fecha ou abre. O Benade (1990) descreveu esta situação referindo que a palheta se torna “escrava” da coluna de ar. Cada configuração de orifícios, chaves, pistões ou válvulas em cada instrumento de sopro determina o comprimento e a forma da coluna de ar.

A coluna de ar repercute num conjunto de frequências possíveis dentro da mesma. Cada uma destas frequências corresponde a um determinado modo de ressonância. O conjunto de sons originado por uma coluna de ar estável deve corresponder ao conjunto de sons da série de harmónicos. No entanto, os instrumentos musicais geralmente divergem da geometria ideal cilíndrica ou cónica, de forma que os modos de ressonância reais também se desviam dos harmónicos exatos. Os executantes de instrumentos de sopros devem desenvolver a habilidade de controlar a embocadura e o fluxo de ar na produção de um determinado modo de coluna de ar que, por sua vez, resultará na obtenção de sons desejados. Sempre que a palheta e a coluna de ar atingem um padrão de oscilação autossustentável, o modo de ressonância é definido. No caso de sopro excessivo (overblowing), o instrumento muda automaticamente o modo de ressonância para um outro mais alto.

#### 7.4.3 Embocadura

A palavra “*embouchure*” vem da palavra francesa “*bouche*”, que significa “boca”. A embocadura pode ser definida como um conjunto de forças e posições dos lábios, região da boca e da cara que atuam sobre o instrumento de sopro (Porter, 1967). Segundo a opinião de Fuks e Fadle (2002), a embocadura é composta por músculos que formam e envolvem a boca, os dentes, o maxilar superior e o maxilar inferior e os músculos responsáveis pela mastigação

(p.322). Segundo os autores: “a embocadura controla a função da palheta, que por sua vez, afeta a cor do som, articulação, dinâmica e outros parâmetros” <sup>21</sup>

Nos instrumentos de sopro de madeira, a embocadura regula os parâmetros da função da palheta, como a rigidez, a abertura para o fluxo de ar, o grau de absorção e, até certo ponto, a sua massa efetiva (Nederveen, 1969). A embocadura no clarinete traduz-se na pressão e formato da boca em volta da boquilha, sendo que a parte de cima da boquilha é encostada aos dentes do maxilar superior e a palheta é encostada ao lábio inferior e apoiada pelos dentes do maxilar inferior. A embocadura fornece uma fixação hermética dos lábios ao instrumento.

Durante a execução, as vibrações da palheta são controladas principalmente pelo lábio inferior, que está em contato direto com a palheta e deverá estar posicionado de modo a não impedir a palheta de vibrar livremente. De forma que, é importante o lábio inferior não estar a pressionar a parte superior da palheta e o maxilar inferior não exercer demasiada pressão (morder), impedindo igualmente a vibração desta. O lábio um pouco dobrado sobre os dentes inferiores cria uma "almofada" que sustenta e pressiona a palheta, excluindo o seu contato direto com os dentes inferiores e, com a ajuda da mudança de pressão na parte superior da palheta, regula o processo da sua vibração. É importante que os dentes inferiores estejam situados exatamente debaixo do músculo orbicular inferior, esta disposição providencia uma maior facilidade na criação desta “almofada” e um maior controlo sobre a vibração da palheta. O lábio superior cobre a ponta da boquilha para evitar possíveis vazamentos de ar. Na construção de uma embocadura moderna, observamos: um queixo esticado para baixo, longo e pontiagudo. Almofada do lábio inferior contra os dentes inferiores, o lábio inferior deverá estar esticado com a pressão concentrada nesta almofada. Ajustar firmemente os cantos da boca para a frente e originar um orifício de pequena dimensão no centro dos lábios. O fluxo de ar deverá ser libertado pelo pequeno orifício formado no centro dos lábios, sendo que a posição da embocadura deverá estar sempre fixa, mas sem excessiva pressão dos maxilares. Os lábios do executante não devem ser alongados para o lado dos cantos da boca. Estes deverão permanecer na posição como se fosse pronunciada a letra "O", esta disposição permite manter uma embocadura natural, sem pressão exagerada. No subcapítulo 5.2.3 foi apresentada e analisada detalhadamente a opinião de Guy, L., sobre o processo de formação de embocadura, apresentada no seu manual *Embouchure Building for Clarinetists* (2007), 7ª Edição, Rivernote Press.

#### **7.4.4 Pressão excessiva na embocadura e posicionamento do lábio inferior**

O termo "morder" já há muito tempo está enraizado na prática de ensino dos instrumentos de sopro, especialmente no desenvolvimento da técnica de respiração. As principais ideias metodológicas referentes à embocadura sem pressão excessiva dos maxilares foram elaboradas na década de 60 do século XX.

Ao analisar a metodologia atual de ensino, foi efetuada uma pesquisa dos métodos fundamentais criados por eminentes personalidades no campo da pedagogia dos instrumentos

---

<sup>21</sup> “The embouchure controls the reed behavior, thus affecting tone color, articulation, dynamics and other parameters” (Tradução do Vladimir Pavtchinskii)

de sopro. Deste modo, foi efetuada uma análise dos principais aspetos fisiológicos delineados por Farkas, P.<sup>22</sup>, inovador no campo de metodologia de ensino dos instrumentos de sopro.

É relevante um professor conseguir desenvolver uma correta técnica de respiração no aluno. Uma correta respiração caracteriza-se pelo processo em que o ar desce até o estômago e entra para a área do diafragma. Esta técnica de respiração é utilizada igualmente pelos cantores. A “embocadura sem pressão” produz o que a escola italiana de canto chama de “manter a cúpula”. Não é por acaso que muitos cantores, especialmente os italianos, praticam instrumentos de sopro.

Apenas com uma determinada disposição dos músculos faciais, incluindo os lábios, correta posição do maxilar inferior, poderão ser criadas condições para a abertura máxima da garganta e a inalação rápida de ar no abdómen. Claro que o ar não entra no estômago, mas apenas nos pulmões. O diafragma atua como um êmbolo de seringa, como um fole de acordeão, e o ar passa à garganta, na direção oposta e já sob pressão desloca-se à boquilha, fazendo a palheta vibrar e produzir o som.

A embocadura deve ser flexível e eficaz para permitir o intérprete produzir sons de qualidade em diferentes oitavas e em diferentes dinâmicas, o que requer um esforço adicional por parte da embocadura, alternância da tensão e do relaxamento de certos grupos musculares em uma ordem estritamente definida. Para possuir uma embocadura ideal, um clarinetista deve estudar como funcionam os músculos da face, dominar vários modelos e combinações de grupos musculares, perceber as possibilidades do seu instrumento e, finalmente, possuir uma conexão dos esforços intelectuais, mentais e físicos para atingir o objetivo pretendido.

Uma “embocadura sem pressão” caracteriza-se pela palheta livremente inserida na boca do clarinetista, sem ser pressionada na parte vibrante. Os dentes superiores deverão estar posicionados sem demasiada pressão na parte superior da boquilha e a posição do maxilar inferior caracteriza-se por sua saliência um pouco para a frente para que o lábio inferior não afete a parte vibrante da palheta.

#### **7.4.5 Técnicas de utilização do sistema respiratório**

Respiramos cerca de 17.000 respirações por dia e inspiramos cerca de 7.500 litros de ar, o suficiente para quase encher uma piscina de tamanho normal. Muitos professores desconsideram a importância de uma correta respiração abdominal ou diafragmática. O diafragma, um músculo em forma de cúpula na base dos pulmões, desempenha um papel importante na respiração. Quando um executante inspira, o seu diafragma contrai-se e movimenta-se para baixo, criando espaço na cavidade torácica que, por sua vez, permite a expansão dos pulmões. Durante a expiração acontece o oposto, o diafragma relaxa e move-se para cima na cavidade torácica.

Aprender a respirar com o diafragma é benéfico para todos e não unicamente aos executantes de instrumentos de sopro ou cantores. A respiração diafragmática ou respiração abdominal, inversamente à respiração torácica que consiste no armazenamento de ar só na

---

<sup>22</sup> Philip Farkas (1914-1992) foi o principal trompista da Orquestra Sinfônica de Chicago por muitos anos; deixando a orquestra em 1960 para ingressar na faculdade de música da Indiana University Bloomington. Ele escreveu “A arte de tocar trompa francesa” que é considerado por muitos como o trabalho fundamental para executantes deste instrumento.

parte superior dos pulmões, estimula a troca total de oxigênio. Este tipo de respiração diminui os batimentos cardíacos e pode diminuir ou estabilizar a pressão sanguínea.

Os artistas que executam um instrumento de sopro dependem muito da capacidade dos seus pulmões. Possuir um suporte e um controle total da respiração não apenas torna mais fácil tocar o instrumento, mas também ajuda a criar um som redondo e puro que a maioria dos músicos profissionais pretende.

Segundo Fuks e Fadle, a respiração desenvolve-se naturalmente no processo de aprendizagem de tocar um instrumento de sopro. Existe a opinião que no início da aprendizagem do clarinete, a realização dos exercícios de respiração é desnecessária. Na opinião do mestrande, uma correta técnica de respiração abdominal deve ser instruída desde o início de aprendizagem, dado que o amadurecimento dos pulmões se forma entre oito e nove anos de idade. Frequentemente, os alunos que não têm a noção da correta forma de respirar, utilizam a respiração torácica. Este tipo de respiração contribui para uma acumulação excessiva de ar na parte superior dos pulmões resultando numa grande pressão nos ombros que, por sua vez, desloca-se aos braços, criando vários problemas técnicos e fadiga desnecessária ao aluno. Se durante a respiração normal o tempo de inspiração e expiração é aproximadamente o mesmo, contrariamente, durante a respiração performativa, a inspiração é feita com uma certa rapidez, muitas vezes, devido à ansiedade do músico, enquanto a expiração efetua-se mais lentamente, dependendo também da dinâmica e de natureza da música que está a ser executada. É importante um intérprete saber controlar a sua inspiração e expiração também durante a execução em público.

Para um iniciante é necessário explicar os mecanismos do processo da respiração que está sempre associado ao trabalho ativo do diafragma. Durante a inspiração, os ombros não devem elevar-se, sendo este um dos principais indícios da respiração torácica. No início da aprendizagem, o aluno terá uma falta de ar constante, até mesmo para executar uma frase musical relativamente pequena. Vários exercícios diafragmáticos estimulam os músculos respiratórios a se desenvolverem, o que permite ao jovem artista controlar a sua respiração de forma suficientemente livre.

O modo correto de inspiração no processo de execução é realizado principalmente pela abertura do maxilar inferior com os dentes superiores sempre posicionados na boquilha. Intérpretes profissionais planificam as respirações em função da estrutura das frases musicais. Numa frase musical de curta duração, um intérprete deverá planejar terminar a frase expirando a totalidade do ar com o objetivo de fazer uma respiração totalmente nova. É importante um clarinetista saber usar a respiração apoiada, ou seja, o suporte diafragmático proporciona ao intérprete uma expiração longa e intensa, na qual o ar expirado é fornecido ao instrumento em um fluxo rico e uniforme, sem choques ou interrupções. O referido suporte, proporcionando amplitude, suavidade e uniformidade da expiração, afeta favoravelmente a plenitude e a uniformidade do som, refletindo-se conseqüentemente na sua qualidade e na sua projeção. Um habilidoso uso do suporte respiratório ajuda os clarinetistas a aliviar a tensão física excessiva no corpo, em particular, e evitar o inchaço do pescoço e a tensão excessiva do aparelho labial.

#### **7.4.6 Ar Pulmonar e Entonação**

Segundo Fuks e Fadle, a temperatura do ar dentro do instrumento está diretamente relacionada com a entonação, de modo que um aumento de 10°C aumentará a afinação em cerca de um terço de um semitom, ou precisamente 31 centésimos (um semitom contém 100

centésimos). Outros fatores também poderão afetar a entonação. Durante a execução podem ser esperadas flutuações significativas nas concentrações de dióxido de carbono (CO<sub>2</sub>) e oxigênio (O<sub>2</sub>). Fuks (1997) mediu as variações na proporção de dióxido de carbono no ar expirado pelos executantes de um instrumento de sopro. Os valores dos indicadores normalmente começavam em 2,5% e chegavam a 8,5% no final das frases longas. A percentagem de oxigênio também caiu de 21% para 12%.

A velocidade do som depende das propriedades do ar e, portanto, afeta proporcionalmente a frequência fundamental de um instrumento de sopro e conseqüentemente a entonação.

Em condições atmosféricas normais, o efeito de mudança na composição do ar, juntamente com a mudança na humidade do ar, pode produzir uma diminuição de frequência até 15 centésimos (15% de um semitom) durante uma frase longa. Os intérpretes com ampla experiência profissional tendem a compensar essa tendência de descida de afinação ajustando a embocadura e a pressão do ar durante a execução.

#### **7.4.7 Vibrato**

Segundo às palavras de Fuks e Fadle, o *vibrato* consiste em pulsações de altura, geralmente acompanhadas por pulsações simultâneas de volume e qualidade sonora (Seashore, 1938/1967). O *vibrato* nos sopros pode ser produzido por variações isoladas ou combinadas na pressão do sopro ou fluxo de ar, restrições nas vias aéreas causadas pelo movimento da laringe e da língua, e o movimento e tensão dos lábios e maxilar inferior (afetando as vibrações da palheta).

Em geral, o *vibrato* parece incluir a oscilação de pressão de sopro, seja em flautas (Fletcher, 1975 & Gärtner, 1973), sopros de palheta (Brown, 1973; Weait & Shea, 1977; Fuks, 1998a; Secan, 1997) ou metais. Alguns estudos observaram oscilações das cordas vocais durante o *vibrato*, desempenhando estas um papel como mecanismo de controlo.

O *vibrato* raramente é ensinado, apesar de sua capacidade de aumentar a sonoridade e a expressividade do instrumentista. Muitos professores consideram que o *vibrato* deve ser descoberto pelo aluno. Alguns outros prescrevem uma série de manobras respiratórias, a maioria das quais envolve a oscilação do fluxo respiratório, com a finalidade de facilitar a aquisição do *vibrato*. Uma possível razão para essa atitude pedagógica é que o *vibrato* envolve uma coordenação neuromuscular tão complexa que um método simplificado para a sua elaboração pode produzir um resultado insatisfatório.

#### **7.4.8 Função da língua**

O correto funcionamento da língua é fundamental na articulação, na sonoridade e no *legato* do intérprete. Ao tocar clarinete, a função da língua é realizada em conexão direta com a função da palheta, órgãos respiratórios, movimento dos dedos e o ouvido musical do intérprete. A configuração da posição da língua caracteriza-se pela elaboração de uma posição apropriada em função da qualidade e do tipo de ataque nos sons individuais, bem como, em passagens de articulação rápida com a execução ágil de golpes da língua, alcançando uma liberdade muscular da mesma. Este processo contribui para o desenvolvimento da fluência, motricidade e a coordenação entre língua, dedos, músculos do aparelho labial e a respiração.

Um executante, para conseguir realizar um ataque de som de qualidade e dominar várias técnicas de produção sonora, deve adquirir um posicionamento adequado de uma língua móvel

e flexível, um constante suporte de coluna de ar e uma embocadura estável (Etheridge, 2008). A língua, na sua posição de relaxamento ou durante a execução, deverá posicionar-se baixa e estar o mais perto possível dos dentes inferiores de maneira a permitir uma passagem livre de ar. A parte frontal é a única secção da língua que deverá estar em contacto com a palheta (Pino, 1980). Um aluno com a língua pequena ou de tamanho médio deverá tentar ajustar a parte superior da língua para separar o ar. Inversamente, o aluno com uma língua de maior dimensão, deverá situar a sua parte superior contra os dentes inferiores e estabelecer contacto com a palheta através da parte central. Este posicionamento da língua é designado como “*Anchor tongue*” (língua ancorada). Segundo Hadcock (1999): “*a ponta é ancorada contra os dentes inferiores, sendo que a parte da língua que atinge a palheta situa-se mais atrás.*” (p. 166). A utilização deste processo permite ao executante adquirir três vantagens:

Um aumento na velocidade de articulação quando a língua se encontra ancorada nos dentes inferiores e apoiada por uma coluna de ar constante;

O batimento da secção média da língua na palheta em relação à parte mais superior da mesma, diminui o ruído durante a articulação resultando num ataque claro e suave;

A posição correta da língua contribui para uma melhor passagem do ar.

Vários autores apresentam opiniões diferentes sobre o processo de articulação originando alguma confusão sobre a técnica mais viável e adequada. O Stein (1958) e Bonade (1957) afirmam que no processo de articulação, a ponta da língua deverá estabelecer um contacto direto com a palheta. Inversamente, o Britz (2004) afirma que “*o topo da ponta da língua deverá tocar abaixo da ponta da palheta*” (p. 68). Hadcock (1999) define esta questão, declarando que “*(...) não existe uma forma correta de articular. Um método funciona com um executante e o outro método funciona com outro*” (p.166). Na ótica do mestrando, a afirmação sobre a articulação do Britz resulta positivamente com o clarinete baixo, mas no caso do clarinete em *Sib*, clarinete em *Lá* e clarinete em *Mib*, o executante deverá estabelecer contacto com a palheta através da parte central da língua, cerca de um centímetro desde a ponta da língua. Sendo assim, é de responsabilidade do professor de ajudar o aluno a adquirir a articulação adequada para cada instrumento, com base na especificidade da sua fisionomia e do resultado final pretendido.

Geralmente, a utilização de uma analogia com a articulação de certos sons da fala ajuda ao aluno a entender o correto posicionamento da língua. É natural um aluno iniciar a articulação de um determinado som com a letra “T”, durante a pronúncia da qual a língua sobe ao palato e até certo ponto bloqueia o fluxo de ar exalado, o mesmo não acontece com a pronúncia da letra “D”, onde a garganta se expande e se liberta. A liberdade da garganta é transmitida reflexivamente para a língua. A flexibilidade da língua é essencial também durante a execução do *legato*, um correto movimento da língua entre as letras “D” e “T” altera o posicionamento da coluna de ar, favorecendo a delicadeza no *legato* de grandes intervalos entre os registos do clarinete.

#### **7.4.9 Articulação e as suas formas**

A articulação é uma área que se refere às possibilidades existentes para a execução de sons individuais ou sua sequência, conferindo-lhes um determinado carácter e duração. Se a língua não recair sobre a palheta, o som será reproduzido sem interrupção (*legato*). Inversamente, se o clarinetista incidir a língua sobre a palheta, a passagem do ar fica interrompida e o som se torna separado, obtendo assim um *staccato* (Valencia, 1991, p. 100). Segundo Etheridge (2008,

p. 24), a articulação e o posicionamento da língua no clarinete centram-se na execução de cinco funções principais:

- Iniciar os sons;
- Separar os sons;
- Facilitar a execução de intervalos ascendentes e descendentes;
- Enfatizar as notas ligadas;
- Permitir uma maior variedade de efeitos estilísticos.

Vários tipos de articulação podem ser categorizados em determinados grupos.

**O primeiro grupo** inclui as articulações executadas com um ataque de som sólido:

***Detache*** é um termo usado na notação musical que se caracteriza por uma série de notas executadas suavemente e separadamente, em vez de ligadas entre si. Quando aplicado no clarinete, o executante deverá usar um leve golpe de língua ou uma breve separação das notas para obter um efeito de articulação adequado, ou seja, cada nota é tocada suavemente, mas separada da próxima.

***Marcato*** é um termo musical que significa "marcado" ou "acentuado". Quando aplicado no clarinete, refere-se a um estilo de tocar que enfatiza o ritmo e a articulação das notas. Para executar o *marcato* no clarinete, o instrumentista necessita de produzir um ataque forte e claro em cada nota, criando um som nítido e acentuado. Além de enfatizar as notas individuais, as passagens de *marcato* geralmente envolvem uma sensação de impulso e energia, com um pulso rítmico que impulsiona a música para a frente. Em geral, o *marcato* no clarinete requer uma combinação de habilidade técnica, sensibilidade musical e interpretação expressiva.

***Staccato*** é um outro termo musical italiano. Refere-se a um estilo de tocar em que as notas são curtas e destacadas, com breves silêncios entre cada som. Para executar o *staccato* no clarinete, o músico necessita de usar uma articulação rápida e leve da língua para criar um som curto e nítido em cada nota. As passagens em *staccato* podem ser desafiadoras no clarinete, pois exigem boa destreza dos dedos e controle da língua e da respiração. No entanto, estas também podem adicionar uma sensação de energia e excitação à música, particularmente em passagens rápidas e animadas.

Geralmente, executar o *staccato* no clarinete requer uma combinação de habilidade técnica, controle preciso do instrumento e um bom entendimento das qualidades rítmicas e expressivas da música.

Segundo Valencia (1991, pp. 104), o *staccato* é uma forma de separar os sons, onde a língua e a coluna de ar são usados como meios para a sua separação, possibilitando alcançar distintos tipos de ataques de duração diversificada. O autor assinala três elementos que possibilitam ao intérprete conseguir uma grande diversidade de articulações:

- O formato e a força como a língua recai sobre a palheta;
- A influência da coluna de ar referentemente à produção de sons;
- O intervalo de separação entre os sons.

De acordo com a afirmação do Valencia (1991, pp. 105.109), as combinações entre os três aspectos referidos previamente, proporcionam ao intérprete a execução de oito articulações diferentes:

Durante o **staccato simples** a língua deverá avançar contra a palheta de maneira a interromper os sons pretendidos, mas sem modificar o seu valor rítmico. É importante praticar o *staccato* lentamente para garantir que cada nota seja clara e bem articulada. Uma boa respiração e postura são relevantes, pois esses fatores podem afetar o som e o controle geral do *staccato* simples. Esta técnica de articulação deve ser usada na ausência de ligaduras ou qualquer outro tipo de figuração musical.

**Staccato ligado** é uma técnica que combina o *staccato* e o *legato*. Nesta articulação, a língua deverá incidir sobre a palheta o mais rapidamente possível evitando qualquer silêncio entre as notas, ou seja, o músico produz um som curto e destacado em cada nota, seguido por uma conexão rápida e suave com a próxima nota. O *staccato* ligado requer uma boa sensação de tempo e coordenação entre a língua e os dedos, bem como um fluxo de ar constante e controlado e uma correta embocadura. Deverá ser criada a sensação auditiva de que os sons se encontram ligados, técnica de difícil domínio, mas que pode adicionar muita expressividade e nuances à execução. Esta articulação é representada por pontos entrepostos sobre as notas vinculadas entre si através de uma ligadura.

**Staccato curto** é uma articulação que deverá reduzir o valor da nota para  $\frac{1}{3}$  ou um  $\frac{1}{4}$ , dependendo do estilo musical a ser abordado. O símbolo utilizado para designar esta articulação é um pequeno ponto sobre as notas pretendidas.

**Tenuto** no clarinete normalmente significa que a nota deve ser tocada com uma leve ênfase e sustentada em todo o seu valor. É importante notar que *tenuto* é um termo relativo, e a sua execução pode variar dependendo do contexto musical e da interpretação do músico ou maestro. Consequentemente, é sempre aconselhável considerar o contexto musical na execução deste tipo de articulação.

**Tenuto ligado** deve ser executado de forma semelhante ao *tenuto* mas sem que exista qualquer separação entre as notas. É uma articulação que está representada por traços horizontais e que serve para enfatizar notas repetidas dentro de uma ligadura.

**Acentuação** instrui ao músico a enfatizar uma nota específica, dando-lhe um ataque ligeiramente mais forte e um ligeiro aumento no volume. Muitas vezes, é notado com um sinal de maior (>), colocado acima ou abaixo da nota. Não deverá existir separação entre os sons, apenas uma pequena diminuição de intensidade. Esta articulação ajuda a destacar certas notas dentro de uma frase ou passagem musical, adicionando intensidade rítmica e expressiva.

**Acentuação curta** refere-se a um ataque breve e enfatizado em uma nota específica. Acrescenta um toque distinto e ênfase à nota, destacando-a dentro de uma frase musical. Para articular a nota com um acento curto, é necessário usar um movimento rápido e preciso da língua sobre a palheta e criar um forte ataque inicial. Uma vez que um acento curto enfatiza o ataque, é essencial também controlar a duração da nota. Libertar a pressão e permitindo que a nota decaia naturalmente após o ataque inicial, garantindo que não se prolongue mais do que o pretendido. Deve ser executado de forma idêntica à acentuação, mas com uma breve separação entre os sons. Esta articulação é representada através de uma acentuação e de um ponto sobre as notas.

**Acentuação ligada** refere-se a uma combinação de *legato* e articulação acentuada. Envolve enfatizar uma nota dentro de uma passagem ligada, criando um ataque distinto em uma nota em particular, mantendo uma conexão suave com as outras notas. Conectar a nota enfatizada com as notas dentro da ligadura usando a pressão do ar e a técnica suave dos dedos. Manter

um fluxo de ar suave e contínuo durante a passagem ligada. É uma articulação representada por acentuações colocadas sobre notas unidas entre si por uma ligadura.

**O segundo grupo** inclui tipos de articulação executados por um ataque de som suave:

**Legato** é uma técnica fundamental na execução do clarinete que envolve a conexão suave de notas sem nenhuma quebra ou interrupção audível entre elas, criando um som contínuo e fluido, permitindo que a música seja tocada de maneira conectada e expressiva. Segundo as palavras do Valencia, “*O legato consiste na execução de uma série de sons sem que exista separação entre eles, nem o mínimo indício de ataque da língua sobre os mesmos (...)*” (Valencia, 1991, pp. 102). O *legato* pode ser apresentado por uma linha horizontal sobre as notas ou através do uso do termo *legato* sob a pauta ou uma determinada passagem musical.

**Non legato** refere-se a um estilo de articulação em que as notas são tocadas com uma clara separação entre elas. Ao contrário do *legato*, onde as notas são conectadas suavemente, o *non legato* enfatiza a individualidade e distinção de cada nota.

**Portato** também conhecido como *mezzo staccato*, é um estilo de articulação no clarinete que combina elementos de *legato* e *staccato*. Envolve tocar notas com uma separação suave e uma leve ênfase em cada nota, mantendo um senso de conexão. É importante praticar o *portato* lentamente e aumentar gradualmente a velocidade à medida que o controle e a precisão se desenvolvem. Praticar escalas, exercícios e passagens musicais com marcações de *portato* beneficia o desenvolvimento técnico deste tipo de articulação.

**O terceiro grupo** engloba métodos de execução mais complexos e específicos, exigindo técnicas de articulação complexas:

**Staccato duplo** é uma técnica usada no clarinete para articular passagens rápidas ou notas com toques destacados. Envolve a alternância entre duas sílabas de articulação diferentes, tipicamente “ta-ka” ou “tu-ku”, para obter um efeito *staccato* rápido e distinto. Estas sílabas devem ser nítidas e percussivas, permitindo uma clara separação entre as notas. Coordenar o fluxo de ar e a articulação da língua para obter uma alternância rápida e uniforme entre as duas sílabas. Cada sílaba corresponde a uma única nota. Praticar o *staccato* duplo lentamente para desenvolver controle e precisão. Concentrar-se em sincronizar os movimentos da língua com os dedos, garantindo uma articulação limpa e precisa, mantendo um fluxo de ar constante. Com o aumento gradual da velocidade desta articulação, certificar-se em manter a clareza e uniformidade, evitando qualquer irregularidade entre as notas.

**Frullato** é uma técnica extensamente usada na música de século XX e XXI que envolve a produção de um som rápido e vibrante com a língua com base na consoante “R” ou “L”. Cria um efeito único e vibrante que pode ser usado para imitar certos sons ou adicionar uma textura especial à nota. Para executar o *frullato*, é necessário coordenar o fluxo de ar com o movimento da língua. Ou seja, é essencial criar um movimento rápido e vibrante da língua suportado por um grande fluxo de ar. Praticar a vibração da língua em diferentes velocidades para explorar uma vasta gama de possibilidades do *frullato*.

**Glissando** é uma técnica também vastamente usada na música de século XX e XXI, especialmente no jazz. Caracteriza-se pelo deslizar entre as notas, criando uma transição contínua e perfeita de uma nota para outra. Embora o clarinete não seja capaz de produzir um *glissando* perfeito como vários outros instrumentos de cordas ou o trombone, existem técnicas

que podem emular um efeito de *glissando* no clarinete. Esta técnica consiste em determinar um intervalo no qual o *glissando* deverá ser executado. Começar por executar a nota inicial do *glissando* e posteriormente alterar gradualmente e suavemente a dedilhação cromaticamente, mantendo um fluxo de ar constante e controlado. Durante o *glissando*, ajustar a embocadura para ajudar a facilitar a transição de uma nota para a outra. O uso de um movimento deslizante suave e contínuo dos dedos para criar a transição entre as notas é essencial para uma boa técnica de *glissando*.

A execução de diversas articulações deve ser trabalhada em clarinetistas desde os primeiros passos da aprendizagem. O estudo da articulação deve seguir uma determinada sequência, do mais simples ao mais complexo.

Segundo as palavras do Pino (1980, pp. 87), existem dois princípios fundamentais que afetam indiretamente a qualidade da articulação:

- Capacidade de ficar descontraído;
- Adquirir uma correta embocadura, não afastar demasiado os dedos e manter uma coluna de ar estável.

## 7.5 Função dos dedos

A técnica instrumental é um campo que se relaciona principalmente com as habilidades físicas específicas do instrumentista. Quanto mais perfeitas forem estas habilidades ou competências, mais recursos estarão à disposição do instrumentista para transmitir a ideia da obra musical. O dever do docente é transmitir ao aluno que a técnica instrumental apresenta só apenas um meio para alcançar e transmitir a ideia musical, mas nunca deve ser o objetivo principal da aprendizagem (Valencia, 1991, p. 176). Para uma correta abordagem deste domínio, o docente deverá sempre estimular o aluno a associar a “técnica” a dois termos em concreto: controlo e coordenação. Segundo as palavras do Pino (1980), “a técnica é na realidade nada mais que controlo, e controlo é nada mais que coordenação!” (p. 65). Um controlo adequado dos componentes que atuam diretamente na parte externa do clarinete (braços, mãos e dedos) e a coordenação precisa de ações com o ar e a embocadura permitirão ao aluno adquirir uma base técnica sólida e ampliar o leque de recursos e capacidades de interpretar qualquer obra musical.

É significativo que o aluno entenda que, ao abordar esta área pela primeira vez, o objetivo principal deve ser centrado no correto posicionamento dos dedos em relação ao instrumento e, posteriormente, compreender a função de cada dedo. Contudo, a maior parte dos alunos que abordam esta questão apresentam uma forte tendência para confundir o termo “técnica” com o andamento ou a velocidade. Segundo Pino (1980), a técnica: “É por vezes um conceito terrivelmente difícil de compreender pelos jovens clarinetistas pois sempre associaram que a velocidade em si é o que define um bom executante e que para se aproximar da realidade musical deverá de estudar mais e mais rápido. Trabalhar para controlar, coordenar, relaxar, mas nunca para adquirir velocidade. A velocidade surgirá automaticamente com o desenvolvimento de todos os outros (...) aspetos da execução do clarinete” (p. 65).

Para estruturar a abordagem deste domínio de uma forma detalhada, o mestrando salientou os cinco aspetos essenciais para aquisição da técnica do clarinete:

- A função do polegar direito como suporte do clarinete;
- O posicionamento do polegar esquerdo;

- A função do dedo indicador esquerdo;
- A posição dos dedos mindinhos;
- Regras gerais do posicionamento e movimentação dos dedos.

Uma análise sobre o funcionamento dos dedos do clarinetista foi elaborada anteriormente no subcapítulo 5.2.3 com base nos artigos de G. Larry. Nesta nova abordagem, o mestrando procurou completar a interpretação de G. Larry com base na investigação realizada e nos seus conhecimentos práticos.

### **7.5.1 Função do polegar direito como suporte do clarinete**

O polegar direito desempenha um papel essencial no suporte e estabilização do instrumento. Situando-se sobre o apoio do polegar localizado na parte de trás do corpo inferior do clarinete, oferece um suporte para o peso do instrumento, permitindo que o clarinetista segure o instrumento confortavelmente durante a execução. O polegar direito ajuda a equilibrar e estabilizar o clarinete nas mãos. É necessário evitar a utilização de qualquer outra parte do corpo para o apoio do instrumento. Conforme as palavras de Etheridge (2008, p. 42), a correta posição da mão direita em relação ao instrumento e os seus orifícios depende da forma em como o polegar direito é colocado no apoio do clarinete. É necessário encontrar uma posição da mão direita estável e equilibrada. Inicialmente, tentar encontrar a posição previamente configurada da mão sem o instrumento e posteriormente adaptar a mão direita ao clarinete. É importante evitar pressão excessiva, pois pode gerar tensão e dificultar o movimento dos dedos. Encontrar um equilíbrio confortável entre o suporte e o relaxamento para manter a liberdade das mãos e dedos.

### **7.5.2 Posicionamento do polegar esquerdo**

O polegar esquerdo no clarinete também desempenha um papel importante no suporte e estabilização do instrumento, mas com uma função mais ativa na técnica do clarinete. Com o uso do polegar esquerdo, o clarinetista deve conseguir vedar o orifício, utilizar a chave de registo e efetuar a combinação entre ambos (Britz, 2004, p. 47). Segundo Britz (2004, p. 47), o polegar esquerdo deve posicionar-se num ângulo entre as 13h e as 14h do relógio. Para impedir o aparecimento de dificuldades desnecessárias relacionados com a mudança de registo, é relevante dispor de um correto posicionamento do polegar esquerdo que para além de fechar o orifício, deverá ainda acionar a chave de registo tocando na base desta.

### **7.5.3 Função do dedo indicador esquerdo**

Juntamente com o dedo polegar, o dedo indicador esquerdo, afeta significativamente a agilidade e destreza da mão esquerda. De acordo com as palavras de Stein (1958, p. 29), este dedo é responsável pela realização de duas funções: operar sobre o primeiro orifício do instrumento e sobre as chaves que correspondem às notas sol# e lá (notas de garganta). Uma posição incorreta do indicador esquerdo pode impedir um movimento rápido do dedo nesta zona do instrumento. O Etheridge (2008, p. 35) menciona três aspetos que o clarinetista deve ter em conta para desenvolver um correto e sólido posicionamento deste dedo:

- A chave do *Sol #* deverá ser ativada com a parte interior do segundo nó do dedo;
- A chave do *Lá* deverá ser ativada com a parte interior do primeiro nó do dedo;

- Dependendo da mão do executante, é útil sobrepor de uma maneira ligeira o dedo indicador sobre a chave do *Lá*.

A técnica e o controlo adequado do dedo indicador esquerdo é essencial para uma execução precisa e eficiente do clarinete. O executante deve alcançar de uma maneira controlada e relaxada as chaves de *Lá* e *Sol #* através do deslizar do dedo, por vezes com a ajuda de um pulso flexível e descontraído, sem deixar de retirar o dedo sobre o orifício correspondente. A assimilação deste movimento deixará liberdade suficiente ao aluno na realização da mudança de registo de modo mais competente.

#### **7.5.4 Posição dos dedos mindinhos**

Ao tocar clarinete, um correto posicionamento dos dedos mindinhos é crucial para obter um movimento livre destes durante a produção das notas desejadas. O posicionamento incorreto dos mindinhos pode afetar negativamente a posição da mão em geral e, logo, prejudicar o desenvolvimento da técnica instrumental.

O dedo mindinho da mão direita é responsável pelo controlo de 4 chaves no corpo inferior do clarinete. É aconselhável curvar ligeiramente o dedo mindinho e colocá-lo sobre a chave *Fá/Dó* do grupo de chaves do mindinho direito. Este deve cobrir levemente esta chave, permitindo um movimento do dedo sem qualquer tensão em qualquer chave deste grupo.

O dedo mindinho da mão esquerda controla quatro chaves no corpo superior do clarinete. De acordo com as palavras do Britz (2004, pp. 46-48), o mindinho esquerdo deve permanecer sobre a chave que corresponde à nota *Mi/Si*. Desta forma, será quase impossível ao aluno retirar os restantes dedos da sua correta posição. Segundo Etheridge (2008, p. 43), ambos os dedos devem permanecer em posição curvada em relação ao instrumento e estar alinhados com os dedos que os precedem. Os dedos esticados e demasiado tensos poderão bloquear o movimento livre durante as passagens mais difíceis.

Os mindinhos, em comparação com outros dedos, são naturalmente mais fracos e serão obrigados a exercer uma pressão ligeiramente maior no momento de acionar as chaves que lhes correspondem (Britz, 2004, p. 53). Vale a pena notar que a posição da mão e dos dedos pode variar um pouco, dependendo do indivíduo e do modelo de clarinete. É importante o professor saber fornecer orientações e correções personalizadas para cada caso.

#### **7.5.5 Posicionamento e movimento dos dedos: regras gerais**

Durante o estudo do instrumento, é importante que o aluno não adquira diversos hábitos que poderão comprometer o seu desenvolvimento técnico. Assim sendo, o mestrando considerou importante abordar três pontos específicos: o posicionamento, o movimento e a coordenação dos dedos.

O primeiro ponto refere-se à posição dos dedos durante a execução do instrumento: "(...) os oito dedos usados na parte superior do clarinete deverão apresentar uma ligeira curvatura em cada articulação durante a prática; dedos tensos conduzem automaticamente ao aparecimento de problemas técnicos." (Pino, 1980, p. 68). Após a pesquisa realizada, o mestrando chegou à conclusão que, na maioria dos casos, uma incorreta posição das mãos está associada principalmente a dois aspetos: dificuldades na emissão do som e ao incômodo associado ao peso do instrumento. Os problemas de emissão do som contribuem negativamente na elaboração de uma posição natural dos dedos no instrumento. Estes problemas poderão provocar o aparecimento de tensões em várias zonas do corpo do músico,

nomeadamente nas mãos e nos dedos. O aluno deve estar consciente que a produção de som é realizada através da coluna de ar e não pela pressão que exercemos sobre o instrumento (Pino, 1980, p. 68). A tensão excessiva nos dedos revela-se pela marcação visível dos orifícios do clarinete na falange dos dedos. Britz (2004, p. 49) aponta que o peso do instrumento sobre a mão direita pode levar inconscientemente a uma maior tensão nos dedos e conseqüente alteração da sua posição natural. Para evitar este problema, o aluno deve fazer um esforço adicional durante o seu estudo diário para controlar a correta posição do polegar direito, ter a mão posicionada perpendicularmente ao instrumento, os dedos relaxados e descontraídos, mantendo sempre uma posição arqueada e natural em toda a mão. O segundo ponto a ser abordado é o movimento dos dedos em relação ao instrumento. Este movimento deve ser realizado a partir da última articulação do dedo (metacarpo) sem qualquer alteração na sua forma e posição sobre o orifício. Os dedos deverão permanecer o mais próximo possível ao instrumento, permitindo obter uma maior precisão e uma menor distancia no momento de fechar os orifícios, agilizando desta forma a velocidade dos movimentos. O movimento do dedo deve ser sempre controlado para evitar um batimento brusco contra o orifício, tornando o seu movimento inaudível. (Britz, 2014, pp. 49-50).

O último aspeto a ser abordado está relacionado com a coordenação dos dedos, nomeadamente a realização de funções mais complexas, como a mudança de registos ou de grandes intervalos. Segundo o Willaman (1949, p. 121, citado por Britz, 2004, p. 53), que afirma: “O principal obstáculo para conseguir suavizar a execução técnica foca-se em encontrar um equilíbrio entre a agilidade e a força natural de cada dedo e da pressão exigida para fechar cada orifício e operar chaves de vários tamanhos”.

A realização de intervalos de maior dimensão requer o uso de vários dedos e de ambas as mãos, o que apresenta uma outra dificuldade associada à coordenação dos dedos. (Britz, 2004, p. 53). De forma a permitir que os dedos realizem um movimento sincronizado, é necessário adquirir uma boa coordenação entre os mesmos e também entre ambas as mãos. Para alcançar a maestria na execução de grandes intervalos, é necessário começar o estudo dos mesmos num andamento lento e, posteriormente aumentar a velocidade até ao tempo desejado. (Bonade, 1962, p. 6).

## **7.6 Objetivos artísticos no Curso Básico - sonoridade, entonação, sentido melódico e técnica instrumental**

O som de um clarinetista da atualidade, produzido por um talentoso intérprete, possui a suavidade, plenitude, brilho e uma profunda expressividade. Um executante possuidor de um som de qualidade, é capaz de expressar uma grande variedade de estados de espírito, uma vez que reflete a intenção do intérprete, suas emoções e sentimentos. Esta qualidade só pode ser alcançada se no processo de ensino-aprendizagem, o professor de clarinete conseguir transmitir ao aluno a ideia que todo o trabalho sobre a qualidade, característica tímbrica da sonoridade deve refletir da imagem musical sobre o som pretendido. O aluno deve conter uma ideia clara sobre as características do som que está a procurar. O professor deve estimular o aluno na procura de um som de qualidade, desenvolvendo a sua imaginação associativa e ajudar a distinguir entre um som de boa qualidade e entre um som pobre e inexpressivo. Para este fim é necessário impulsionar o aluno a assistir aos concertos de música clássica, ouvir gravações de eminentes intérpretes de clarinete, de outros instrumentos e as grandes obras do repertório clássico em geral. É importante incentivar a habilidade de cantar as obras durante

o seu estudo. Deste modo, o aluno concebe naturalmente o fraseado musical que posteriormente será reproduzido no instrumento. Este método não só ajuda a desenvolver o ouvido interno do aluno, mas também proporciona a evolução do sistema respiratório do próprio, dado às semelhanças entre os mecanismos de respiração nos instrumentos de sopro e no canto. Cantando a melodia da obra estudada, o aluno facilmente pode definir o seu andamento, carácter, dinâmicas, construção do fraseado e determinar as respirações desejadas.

Certamente, a eficácia da procura de um som de qualidade depende fortemente do equipamento como um instrumento, uma boquilha e uma palheta de qualidade.

Outras características importantes na produção de um som de qualidade no clarinete:

- Posição correta dos lábios, baseada na sua correta correlação com a boquilha e a palheta, excluindo a tensão excessiva do aparelho labial;
- Assimilar as bases de uma correta respiração, ou seja, a capacidade de um aluno produzir uma expiração plena e uniforme durante a execução;
- Capacidade de aplicar ataques com clareza;
- Correta entonação.

A presença de sons insuficientemente afinados na escala do clarinete moderno torna a entonação mais trabalhosa, pois o clarinetista deve tomar precauções adicionais durante o processo de execução para manter a pureza da entonação. Em alguns casos a impureza de entonação poderá estar associada a um instrumento em mau estado mecânico, orifícios entupidos, chaves niveladas incorretamente ou sapatilhas deformadas cobrindo os orifícios imprecisamente. O professor deverá sempre certificar-se que o instrumento do aluno esteja em boas condições mecânicas.

A primeira condição para a entonação correta é um bom ouvido musical e o posicionamento correto dos lábios no instrumento. Alunos que possuem uma entonação imprecisa por um longo período, habitam-se a esta entonação inexata, deixando assim de poder identificar as notas desafinadas.

Infelizmente, durante o início da aprendizagem de um instrumento musical, poucos professores dedicam a devida atenção à entonação no instrumento. O aluno, no Curso Básico, não necessita de uma grande noção da existência de vários tipos de afinação, nomeadamente afinação natural (baseada numa série de harmónicos), pitagórica ou expressiva (com base no intervalo de quinta justa e com tons instáveis aproximados para tons estáveis) e a afinação temperada com a divisão de uma oitava em 12 semitons. O aluno, nesta etapa, deve estabelecer um contacto básico, uma noção geral em que situações estes tipos de afinação deverão ser aplicados.

Por exemplo, na afinação referente aos acordes de um conjunto musical, deve ser aplicado o sistema de afinação harmónico (temperado), ou seja, em primeiro lugar, é preciso afinar os intervalos perfeitos como oitavas, uníssonos, quartas e quintas, e só depois, inserir as terceiras maiores (mais estreitas) e terceiras menores (mais largas), a afinação dos restantes intervalos é aplicada sempre com base no fundamento harmónico da execução. A possibilidade da aplicação da afinação melódica e expressiva deve ser dada de uma forma centralizada.

O clarinete, como outros instrumentos de sopro, não está isento de falhas em termos de precisão de afinação de alguns sons individuais como as notas de garganta que tendem a ser um pouco altas Sol<sub>3</sub> à Sib<sub>3</sub>. Inversamente, tendem a ser baixos os seguintes sons do registo

grave: *Mi2, Fá2, Fa#2, Sol2 e Do3, Do#3, Re3, Re#3, Mi3*, do registo médio. A afinação geral do instrumento depende igualmente do barrilete utilizado, de maior ou menor tamanho. No caso de desequilíbrio geral da afinação, o professor deverá comprovar que o barrilete possui uma medida adequada. Existem diferentes tamanhos que variam entre 64 e 67 mm aproximadamente. A qualidade do som do instrumento e equilíbrio de afinação também depende em parte do material e da espessura do barrilete. Sendo que um barrilete de espessura mais leve resulta num som fácil e claro, enquanto um barrilete mais pesado produz um som mais escuro e cheio. A estabilidade da entonação está igualmente relacionada com as seguintes medidas:

- Uma palheta com dureza apropriada ao aluno. Palheta de dureza superior pode resultar num descontrolo labial do executante. Neste caso, o aluno irá aumentar a tensão dos lábios resultando num cansaço precoce da embaucadora e a consequente subida da entonação resultante da tensão labial excessiva;
- Princípios básicos de controlo da tensão dos lábios relativamente à abertura da garganta para ajustar o modo de vibração da palheta, o que eleva ou baixa parcialmente a afinação;
- Encontrar várias combinações de dedilhação, com base no cobrimento ou abertura de orifícios e chaves de sons adicionais, especialmente nas notas de garganta.

## **7.7 Formação de pulsação rítmica com base na utilização de associações aos géneros musicais básicos**

O sentido rítmico é um dos principais meios expressivos e formativos da música. O ritmo para um intérprete não é um movimento mecânico e inconsciente, mas uma pulsação viva e flexível baseada na acentuação periódica de sons apoiados que apresentam os tempos fortes e meio fortes. Desde as primeiras aulas, o professor deve estimular o sentido rítmico do aluno, explicar os padrões metro-rítmicos, exemplificando-os enquanto o estudante toca escalas, exercícios e estudos, durante os quais a uniformidade do som em todas as notas sem acelerações e desacelerações constitui o objetivo principal. O sentido rítmico, assim como outras habilidades performativas, deve ser constantemente desenvolvido e aprimorado. No processo de desenvolvimento deste domínio, uma especial atenção deve ser concedida às tendências rítmicas individuais dos alunos, ou seja, à "aceleração" e ao "alargamento" rítmico. Estas tendências, na maioria dos casos, estão determinadas por características do temperamento dos alunos. Os alunos com um tipo de temperamento "colérico" têm a tendência de acelerar, os alunos "flegmáticos" tem, por sua vez, a tendência de alargar o andamento. Na generalidade dos casos, a "aceleração" do ritmo é causada pela tensão muscular, limitações no funcionamento do aparelho respiratório ou embocadura. Um clarinetista não pode sentir uma liberdade total permanentemente, um correto equilíbrio entre o esforço e o relaxamento proporciona uma base necessária para uma pulsação rítmica estafável, que conseqüentemente se refletirá na flexibilidade e criatividade de expressão durante a interpretação. O *stress*, que por vezes provoca a perda de autocontrolo do intérprete, é um fator prejudicial no alcance destes domínios. A alteração da regularidade de pulsação rítmica voluntária é determinada pelo termo *rubato* que apresenta um equilíbrio entre a pulsação exata e o tempo *flexível*.

A correção de possíveis imperfeições rítmicas é facilitada pela audição sistemática da música de qualidade executada por intérpretes notáveis.

Para desenvolver a técnica instrumental, um clarinetista deve possuir a precisão temporal e espacial no que se refere à dedilhação, aprender a baixar e levantar os dedos ritmicamente durante um determinado andamento. A precisão temporal é a capacidade dos dedos de fornecer movimentos precisos no momento certo durante a execução do clarinete. A precisão espacial é um sentido de espaço ou de distância necessário para mover todos os nove dedos envolvidos nas diferentes combinações de dedilhação. Salienta-se que o sentido de espaço tem uma particular importância no trabalho dos dedos mindinhos.

Uma boa precisão dos dedos consiste na capacidade do intérprete de encontrar a dedilhação mais racional durante a execução, o que permite ao clarinetista obter num curto prazo um automatismo necessário nos movimentos dos dedos.

A primeira tarefa do professor é adaptar mais racionalmente os movimentos dos dedos do aluno ao tocar clarinete para evitar a tensão desnecessária e um afastamento excessivo dos dedos do instrumento. O professor deve ser capaz de ajudar a adaptar o instrumento às características anatómicas de cada aluno.

O grau de curvatura dos dedos e a distância entre as palmas das mãos e o instrumento dependem da estrutura individual das mãos e do comprimento dos dedos de cada aluno.

O trabalho sobre o movimento correto dos dedos deve ser persistente e regular. O professor deve observar e corrigir constantemente a posição dos dedos do aluno, pois os desvios da norma são muito frequentes. Um cuidado especial deve ser prestado na aceleração do andamento da obra estudada, uma nova escala ou estudo. Nestes casos, a atenção do aluno centra-se principalmente na reprodução de sons, por vezes deixando de respirar corretamente, resultando conseqüentemente na contração excessiva dos dedos. Uma correta respiração obriga o aluno a centrar toda a pressão corporal na zona do umbigo, resultando num alívio de pressão nas mãos. É relevante o professor estar sempre a verificar a posição dos ombros do aluno, ombros elevados caracterizam uma respiração ineficaz. Se o aluno conseguir assimilar e consolidar gradualmente os mecanismos de funcionamento dos dedos, o professor, neste caso, terá mais tempo para o estudo de obras musicais.

A formação de sentido rítmico pode ser fortalecida pela capacidade do aluno em reconhecer a interligação entre o repertório a trabalhar e os géneros musicais básicos (marcha, minueto ou valsa) e assimilar as suas características e especificidades. O aluno deve ser capaz de distinguir o tempo forte, o tempo meio forte e o tempo fraco.

## **8. Motivação como fator indispensável para a coesão entre o desenvolvimento técnico e artístico.**

A motivação define-se como um estado interno necessário para iniciar qualquer ação, mantê-la ou terminá-la. Envolve afetos e emoções, inibe ou fomenta as aprendizagens e confere sentido à experiência. Em termos gerais, a motivação é o aspeto dinâmico da ação (Fontaine, 2005). O conceito de motivação está associado ao movimento, atenção dirigida, participação ativa, entusiasmo, envolvimento e persistência. Sua definição geralmente engloba vários elementos como: a noção do processo, as metas que funcionam como um impulso para a direção da ação, ou ainda a necessidade de uma atividade física ou mental. Deste modo, a motivação pode ser entendida como uma aplicação de um movimento, ação, quer esta seja de natureza cognitiva (como o pensamento, o monitoramento, ou a solução de problemas), ou física (como o esforço despendido para realizar uma certa atividade) envolvendo também a

sustentação para atingir metas, de médio ou longo prazo (Pintrich; Schunk, 2002). Para que um aluno realize as atividades de forma satisfatória, é necessário que exista, para além de um nível adequado de desenvolvimento físico, intelectual e cognitivo, uma componente motivacional – emocional (Garrido, 1990). Desta maneira, as diferenças no processo de aquisição da aprendizagem podem ser, em grande parte, aprofundadas por questões cognitivas e motivacionais. Existem diversos motivos referentes ao envolvimento dos alunos nas atividades escolares, tais como: a curiosidade, o interesse, o desejo de desenvolver as habilidades, a vontade de agradar aos pais ou aos professores, ou ainda a percepção de que o conhecimento adquirido possa ser útil no futuro. Alunos motivados têm a consciência de si mesmas enquanto agentes ativos na construção dos seus pensamentos, crenças, objetivos, expectativas e atribuições.

## **8.1 Fator motivacional e a aprendizagem musical, a importância da definição de objetivos ligados à expressividade artística**

A aprendizagem da música requer a aquisição de várias competências: competências auditivas; competências motoras; competências expressivas; competências performativas e competências de leitura (Cardoso, 2007). A aquisição destas competências a um nível elevado requer milhares de horas de estudo (Krampe & Ericsson, 1995; Hallam, 2000; Reid, 2002; Davis & Pulman, 2001). Para acrescer à obrigatoriedade da aquisição destas competências, o aluno tem ainda de se preocupar com a avaliação a que está sujeito, audições e concertos, o que tende a criar mais tensão e requer níveis ainda mais elevados de motivação (Cardoso, 2007). Depreende-se pelos pontos indicados a importância da existência e manutenção de níveis altos de motivação na aprendizagem da música (O'Neill & McPherson, 2002). No início da aprendizagem de um instrumento musical é normal as crianças demonstrarem uma motivação externa, para agradar aos pais, ou aos professores. Para que o aluno desenvolva competências musicais, o cenário ideal seria que o mesmo experiencie recompensas internas, o que levará a uma motivação intrínseca.

Para um aluno atingir o sucesso, é necessário este possuir inúmeras competências: musicais, motoras, cognitivas, performativas, socioculturais e motivacionais. As competências musicais incluem a musicalidade, aptidões auditivas, sentido rítmico e melódico, memória e criatividade musical. As competências motoras englobam muitos fatores: bom estado de saúde, boa coordenação, flexibilidade muscular, motricidade fina e grossa, resistência e capacidade de trabalho. As competências cognitivas são as capacidades de concentração que se revelam em aquisição de atenção de curto, médio e longo prazo, aptidão para leitura à primeira vista, capacidade de análise de obras executadas e conhecimento de contexto histórico de repertório interpretado. O eminente pianista Heinrich Neuhaus<sup>23</sup> referiu que: “o talento é uma junção de paixão e inteligência”. As competências performativas revelam-se em domínios ligados à presença no palco em apresentações públicas. As aptidões socioculturais estão focadas na capacidade de interação com os colegas em trabalho conjunto - numa orquestra ou música de câmara. Todas as competências mencionadas estão interligadas.

---

<sup>23</sup> Heinrich Neuhaus (1888-1964) pianista russo de origem alemã. Neuhaus é amplamente reconhecido pelo seu poético magnetismo da sua interpretação e pela sua formação cultural e artística. O livro *A arte de tocar piano* (1958) tornou-se um dos mais lidos e respeitados sobre o assunto.

Infelizmente, não é suficiente de ser possuidor de todas estas competências para assegurar a possibilidade de atingir o sucesso musical. Para aumentar a probabilidade de conceber uma meta em qualquer atividade é necessário um investimento de muito trabalho. Na aprendizagem musical o esforço apresenta um fator essencial para a conquista de um bom resultado. A causa “visível” nas atitudes tomadas pelos alunos está enraizada na quantidade insuficiente de trabalho que estas crianças apresentam. Thomas Alva Edison (1847-1931)<sup>24</sup> disse: *“genius is one percent inspiration and ninety-nine percent perspiration”* (gênio é um por cento de inspiração e noventa e nove por cento de transpiração).

Para uma melhor compreensão específica da motivação na aprendizagem escolar é preciso diferenciar a motivação intrínseca e extrínseca. Um aluno extrinsecamente motivado é aquele que desempenha uma atividade por estar interessado em obter recompensas externas ou sociais. Este tipo de aluno realiza as suas tarefas com o objetivo principal de agradar a pais e/ou a professores, ou ainda com o intuito de obter reconhecimento, demonstrar competência, ou seja, receber algum tipo de valorização externa. O autor de artigo menciona os seguintes fatores motivacionais: “querer agradar aos pais”, “evitar que o professor fique triste”, ou simplesmente “evitar um castigo” (Sloboda & Davidson, 1996). Se a criança estuda música devido a pressão da parte dos encarregados de educação, a produtividade deste trabalho fica de valor significativamente baixo.

Inversamente, o aluno motivado intrinsecamente é aquele cujo envolvimento e manutenção na atividade acontece pela tarefa em si. Este aluno envolve-se nas tarefas porque percebe-as como sendo muito interessantes ou geradoras de satisfação. Tal envolvimento intenso traz o despertar da sua curiosidade e desenvolve a sua persistência para conseguir cumprir as atividades escolares, resultando numa satisfação alta durante o processo de aprendizagem. Cardoso (2007) indica também possíveis razões de estimular o aluno a esforçar-se na aprendizagem de um instrumento: “querer ser um músico de orquestra”, “querer aprender a tocar peças mais difíceis”, “ter uma relação muito especial com o instrumento”, ou outras razões similares. As vantagens de desenvolver motivação interna vão muito além de assegurar a continuidade da aprendizagem.

## 8.2 Aspectos básicos de trabalho sobre uma obra musical

Um aluno para conseguir obter “bravura” e autoconfiança na sua aprendizagem deve estar motivado e saber os aspectos básicos de como começar o estudo sobre uma obra musical nova. O aluno deverá igualmente possuir uma ideia suficientemente clara sobre o objetivo do seu esforço. Por exemplo, o aluno deve perceber que para atingir uma boa sonoridade, um timbre doce, *legato* perfeito, caráter cantabile e o fraseado de longa duração, deve possuir umas bases solidas de técnica instrumental como: técnica de respiração adequada e desenvolvida; uma correta embocadura e certamente uma palheta de qualidade e um instrumento em boas condições mecânicas. É relevante colocar um objetivo imediato ligado à ideia musical como o ponto de partida de uma aprendizagem de sucesso. O modo de garantir uma continuação exitosa do desenvolvimento das competências musicais e do domínio técnico do aluno, é atingido pela criação de métodos de evolução da leitura à primeira vista e a expansão da memória musical. A leitura à primeira vista e o conseqüente desenvolvimento do ouvido

---

<sup>24</sup> Thomas Alva Edison (1847-1931) - famoso inventor americano. Entre as suas contribuições mais universais para o desenvolvimento tecnológico e científico encontra-se a lâmpada elétrica incandescente, o fonógrafo, o cinescópio ou cinetoscópio, o dictafone e o microfone de grânulos de carvão para o telefone. Edison é um dos precursores da revolução tecnológica do século XX. Teve também um papel determinante na indústria do cinema.

interno e pré-audição interna são fatores indispensáveis no progresso e autonomia profissional do aluno. Um aluno que consegue analisar rapidamente a partitura sem a utilização do instrumento adquire facilidade na revelação da ideia geral da obra musical através da análise das indicações de tempo, alterações na tonalidade, estrutura métrica, mudanças de andamento e possíveis dificuldades técnicas em algumas passagens mais complexas. O objetivo do treino da leitura à primeira vista é diferente da aprendizagem de uma obra específica preparada para uma interpretação pública. No processo de leitura à primeira vista, é importante executar a obra num tempo aproximado ao tempo real, não parar mesmo se acontecerem alguns erros na sua execução. A "reflexão antecipada" do texto musical (um ou alguns compassos) revela-se significativa na evolução da leitura à primeira vista. O domínio satisfatório deste processo resulta no desenvolvimento da intuição musical, ou seja, do ouvido interno o que consequentemente resultará numa maior liberdade técnica e expressiva durante a interpretação.

Antes de iniciar o estudo de uma determinada obra musical, o aluno deve procurar informações sobre a vida e obra do compositor, perceber o estilo, o género da obra e a sua forma. O professor deve previamente verificar a qualidade da edição da obra concedida ao aluno. Na metodologia da análise do texto musical, é essencial conceder a devida atenção a diversos fatores, tais como: a notação musical, o ritmo, a qualidade do som, a dedilhação, a articulação, entre outros. Inicialmente, é essencial criar uma visão geral da obra fundamentada na sua análise preliminar e na sua interpretação com o acompanhador. A fase mais extensa da aprendizagem da obra deverá ser baseada no estudo detalhado de secções específicas, dividindo-as em episódios, tendo como objetivo encontrar a expressão máxima, liberdade de movimentos, criatividade e autoconfiança do aluno na interpretação. Nesta etapa é importante o uso do pensamento associativo por parte do professor, utilizando comparações imaginativas, bem como associações e imagens concretas, resultantes das ideias do aluno. É relevante o aluno compreender a existência de ligações entre o conteúdo artístico da obra e os meios técnicos para a sua implementação. Relativamente às secções tecnicamente mais complexas, é sugerida a prática em diferentes andamentos e a utilização de variantes rítmicas, recorrendo a exercícios conhecidos e criando novos. É igualmente relevante criar noções de sonoridade adequadas à obra, possuir um equilíbrio entre a pulsação exata e o tempo *rubato*, conter o domínio e a percepção dos meios técnicos e artísticos que permitirão a exposição clara do conteúdo expressivo da obra, particularmente: a afinação, a dinâmica, a dedilhação, entre outros. A execução da obra "em câmara lenta" com todas as nuances dinâmicas, com a atenção focada em todos os pormenores, o trabalho mental sem instrumento, com ou sem partitura, o canto em voz alta e em voz interior, são fundamentais para uma aprendizagem sólida e eficaz da obra. A alternância entre o trabalho sobre os detalhes e o estudo de junção de pequenos elementos com maiores secções do texto musical, a par das tentativas de execução da obra na sua integridade, são fatores importantes na segunda fase da aprendizagem. O estudo de memorização centra-se numa análise pormenorizada do texto musical onde a reprodução mental num andamento lento e a habilidade de começar a obra a partir de diversos lugares diferentes, serve como um modo de teste da consistência da memorização. Um trabalho produtivo sobre as obras musicais revela-se vastamente importante no desenvolvimento da mestria, da criatividade e no processo de formação da personalidade artística do aluno.

## 9. Ligações causais entre o desenvolvimento técnico e a expressividade artística.

As conclusões foram elaboradas com base nos questionários respondidos pela aluna do Estágio da Prática Supervisionada de Ensino e inquiridos aos professores de clarinete.

### 9.1 Análise de questionários à aluna

Durante o estágio, o mestrando solicitou à aluna em responder a dois questionários. O primeiro, anteriormente apresentado na seção do relatório final ligado ao ensino, foi dedicado à definição e compreensão dos seus problemas ligados ao nível técnico: postura, respiração e embocadura; problemas de organização do estudo individual e compreensão da interligação de desenvolvimento técnico e artístico.

O questionário que se segue foi destinado aos problemas de desenvolvimento musical da aluna e à visão dos problemas técnicos em função da realização de ideias interpretativas. É de salientar novamente que o primeiro questionário foi realizado no primeiro período e o segundo questionário foi elaborado no terceiro período. Na comparação dos dois questionários, o grau de maturidade e o nível de compreensão dos problemas da aprendizagem da aluna evoluiu significativamente no segundo questionário. A aluna assimilou a importância do uso do ouvido interno pela antecipação do canto interno da melodia da obra musical. Compreendeu que para a construção de uma frase musical de uma forma lógica e expressiva, é necessário cantá-la e só posteriormente reproduzir no instrumento o fraseado entoado internamente.

#### Questionário 2

Tabela 18- Questionário nº 2 da aluna de 5º grau de EAE

Aspetos e questões essenciais	Pergunta	Resposta
1-Identificação dos problemas	1.1 Quando estudas os exercícios para melhorar os aspetos técnicos, tens a noção de que forma podes usar a prática adquirida para melhorar a tua interpretação no repertório a estudar?	1.1. Nem sempre sei para que servem os exercícios. Estudo porque o professor deu-me esta tarefa para cumprir.
	1.2 Achas que para realizar uma interpretação de qualidade, é necessário conhecer a vida e a obra do compositor?	1.2. Acho que convém ler algo sobre a obra executada e ouvir algumas gravações.
	1.3 Achas importante conhecer o estilo da obra executada?	1.3 Quando não tenho a certeza, costumo perguntar ao professor sobre este aspeto da obra.
	1.4 Na tua opinião, que aspetos técnicos e artísticos são importantes para uma	1.4 Penso que é preciso trabalhar a emissão sonora que está ligada à técnica de respiração. É importante também trabalhar a

	aprendizagem eficaz do instrumento?	estabilidade de pulsação rítmica. É preciso perceber a ideia do compositor que escreveu a obra, criar um plano de interpretação: definir as dinâmicas e as articulações.
2-Sonoridade e Respiração	2.1 Para ti, qual é a importância da dinâmica na interpretação de uma obra musical?	2.1. Para mim, a dinâmica é um dos meios de expressão mais importantes. Sem a dinâmica, a peça interpretada torna-se numa obra monótona.
	2.2 Qual é a importância do timbre no instrumento? O timbre <i>dolce</i> pode ser revelado só em dinâmica <i>iano</i> ?	2.2. Os timbres para um instrumentista têm o mesmo significado que as cores para um pintor. Sempre é necessário ampliar e diversificar as cores da “paleta” de um intérprete.
	2.3 Achas que a adoção de uma correta postura é uma mais-valia para a apreensão das restantes competências: técnicas expressivas e performativas?	2.3. A postura influencia bastante a forma como tocamos. Imperfeição na postura pode resultar em tensão desnecessária ou prejudicar a técnica de respiração. Consequentemente, a técnica instrumental será instável e o som do clarinete terá menos intensidade.
	2.4 Possuir uma boa técnica de respiração garante o sucesso do clarinetista?	2.4. Penso que este domínio é importante na formação de uma boa base para realizar uma interpretação de qualidade, mas para atrair o interesse do público, é necessário definir claramente e saber transmitir as ideias interpretativas.
3-Como trabalhar a interpretação da obra	3.1 Achas que uma boa articulação é relevante para a prática do instrumento?	3.1. Sim, uma boa articulação é extremamente necessária para transmitir ideias interpretativas da obra musical.
	3.2 Consegues definir uma boa técnica de respiração?	3.2. Sim. Primeiro expiramos o ar todo para fora e de seguida inspiramos enchendo a barriga de baixo para cima. Durante a execução do instrumento, o clarinetista tem que concentrar a pressão abdominal na zona do

		umbigo, relaxando o resto do corpo.
4- Aprendizagem de uma obra musical	4.1 Durante o estudo de uma obra musical, qual é o critério de escolha de exercícios técnicos referentes às secções difíceis da obra?	4.1 Os exercícios devem ser estudados na tonalidade das obras, executados inicialmente num andamento lento e utilizando vários ritmos pontuados diferentes.
	4.2. O uso do metrónomo sempre beneficia a aprendizagem?	4.2 Durante a etapa inicial da aprendizagem de uma obra musical, a utilização do metrónomo nos exercícios técnicos é importante. O uso do metrónomo já pode ser prescindível durante a etapa final da preparação de uma obra musical para a execução pública, porque o clarinetista deve possuir um equilíbrio rítmico, usando a pulsação exata e o tempo flexível que é o <i>rubato</i> . Falta de tempo <i>rubato</i> , especialmente no estilo mais romântico, vai fortemente prejudicar a interpretação da obra.
	4.3 Quais as etapas da aprendizagem de uma obra musical?	4.3. A aprendizagem de uma obra musical está composta por várias etapas: conhecimento de obra em geral, divisão das partes principais com o objetivo de trabalhar separadamente cada uma delas e a etapa final de preparação da obra para uma apresentação pública.
	4.3 Qual é importância do hábito de memorização do texto musical?	4.3 Tocar a obra de memória transfere toda a atenção usada na leitura do texto musical da partitura para o cumprimento de objetivos ligados à precisão técnica e expressividade artística da interpretação.
	4.5 Define os pontos positivos e os negativos na audição de várias gravações da obra em estudo?	4.5 Um aluno para conhecer a obra em estudo deve ouvir gravações de qualidade. Audição múltipla, por vezes pode ser

		prejudicial para a formação da criatividade natural do aluno, causando a tendência de imitação da interpretação anteriormente ouvida. Ouvir com frequência diferentes gravações, poderá ser confuso para o aluno que poderá associar e juntar partes de diferentes interpretações, tornando a sua interpretação mal estruturada e perdendo a ideia principal da obra.
5-Técnica e expressividade	5.1 Na tua opinião, onde deve ser exercida uma maior atenção: no aspeto técnico ou na expressividade? Achas que estes aspetos estão interligados?	5.1. São aspetos inseparáveis, ambos de extrema necessidade e importância. A expressividade vai fazer captar o interesse do público que não entende muito sobre a música e a parte técnica ajuda-nos numa boa prestação geral.
	5.2 Achas que no estudo quotidiano é mais proveitoso estudar sem emoções e só no palco envolver-se musicalmente ou consideras que é necessário treinar o estado emocional relacionado com a atuação pública também no teu estudo diário?	5.2. É muito importante estudar já com as emoções para, posteriormente em público, estarmos preparados para uma situação em que, por exemplo, estarmos a sentir uma emoção oposta ao sentimento que a peça quer transmitir.

## 9.2 Análise de inquéritos dos professores de clarinete

Com a participação de três professores de clarinete, foi realizada uma abordagem do ponto de vista teórico sobre as principais problemáticas relacionadas com o tema de investigação, assim como sugestões para a resolução de problemas encontrados no ensino do clarinete.

Tabela 19 - Inquéritos dos professores de clarinete

Aspetos e questões essenciais	Pergunta	Resposta		
		Prof. 1	Prof. 2	Prof. 3
Identificação dos problemas	Defina o conceito da palavra “básico” em relação	O alcance de domínios técnicos elementares	A obtenção de bases técnicas que permitam começar o trabalho sobre a expressividade musical.	O desenvolvimento de base técnicas em função da expressividade interpretativa.

	designação "Curso Básico".			
	O objetivo principal do Curso Básico de é desenvolver exclusivamente as bases técnicas do aluno?	Sim. Sem formação de bases técnicas solidas não é possível alcançar os outros objetivos ligados à evolução do aluno.	Concordo. É muito importante transmitir ao aluno uma correta postura, uma correta técnica de respiração e um correto funcionamento da embocadura, mas também explicar que só uma boa técnica instrumental possibilitará exprimir as características musicais inatas do aluno.	O professor deve desenvolver as bases técnicas do aluno, e em simultâneo, as bases artísticas. Antes de tudo, o aluno terá de desenvolver o ouvido interno com a finalidade de conseguir identificar um som de qualidade e ganhar a experiência auditiva que ajudará na determinação de objetivos a alcançar.
	Que aspetos essenciais é necessário fomentar desde o início da aprendizagem de um instrumento musical para torná-la mais eficaz?	Uma boa postura, os conceitos básicos da técnica de respiração baseada no correto uso do diafragma, correta posição da embocadura e língua durante a articulação, agilidade e motricidade dos dedos.	Conseguir cultivar no aluno as bases de uma capacidade de autocontrolo e de análise crítica do seu progresso. Controlar a tensão muscular nos movimentos do aluno, formar os princípios de uma respiração diafragmática, controlar o posicionamento dos dedos, evitando o afastamento exagerado. Monitorizar as bases de uma articulação precisa com base numa correta aplicação da embocadura e um desenvolvimento de uma pulsação rítmica estável.	Capacidade básica de ouvir e controlar o seu som nos diferentes registos, conseguir obter uma imagem auditiva de um som pretendido através do desenvolvimento básico de uma correta respiração e um correto controlo dos componentes da embocadura.
	Na sua opinião, que tipo de estudo individual deve adotar um	O aluno deve possuir hábitos de estudo individual, baseados na	O aluno deve gerir sistematicamente os seus estudos individuais, deve ser persistente e	O aluno deve evitar estudar mecanicamente, sem pensar. Antes de tocar,

	formando que se encontra a concluir o Curso Básico?	assiduidade, força de vontade (motivação) e capacidade de autocontrole e autocrítica. O formando deve ser capaz de encontrar exercícios didáticos baseados em estudos, métodos e escalas com os respetivos arpejos para solucionar desafios técnicos apresentados no repertório trabalhado.	resistente, variando o trabalho sobre as escalas, exercícios e estudos com o estudo de peças do repertório programado. O formando deve basear-se na expressão: “repetição é a mãe da aprendizagem”. Consolidar uma correta embocadura, uma correta posição da língua na articulação e uma correta posição da garganta durante a execução do instrumento em diferentes registos e diferentes dinâmicas.	deve definir o problema, seja este técnico ou de expressividade sonora. O formando deve ter uma ideia básica sobre o plano da interpretação das peças estudadas e conseguir realizá-lo nas suas apresentações públicas.
Postura	Na sua opinião, qual é a importância da postura na prática do instrumento? A postura é uma constante fixa que não deve ser modificada ao longo dos anos da aprendizagem do instrumento?	A importância é predominante. O ideal é a adoção de uma correta postura logo desde o início da aprendizagem do instrumento e permanecer durante toda a vida do executante.	A postura não é uma constante permanente e poderá ser modificada perante o aparecimento de novas condições profissionais, tais como a mudança de instrumento (passagem de instrumento de criança <i>clarineo</i> para um clarinete profissional). A postura deve ser adequada ao físico do aluno. Devido a esta razão, deve ser sujeita às adaptações e ajustes relacionados com vários aspetos da vida do executante.	O professor deve entender que uma postura ideal para um aluno, poderá não ser a mais acertada para um outro aluno de diferentes características fisiológicas, esta não pode ser aplicada involuntariamente e requer uma adaptação adequada. É necessário saber avaliar o físico do aluno: comprimento dos dedos e braços; grossura dos lábios e configuração do maxilar, entre outros.

	<p>Acha que a adoção de uma correta postura é uma mais-valia para a apreensão das restantes competências: técnicas, expressivas e performativas?</p>	<p>Sem dúvida. Uma correta postura é favorável para um início de aprendizagem eficiente, é uma base sólida, mas sem aquisição de outras competências não apresenta um fator determinante. É importante um aluno possuir uma postura adequada logo desde o início da aprendizagem. Inversamente, a postura deverá ser ajustada para uma correta evolução artística do aluno.</p>	<p>O aluno deve preocupar-se com a formação de uma boa respiração e, conseqüentemente, pela qualidade do som, do <i>legato</i> e da articulação. A postura deve formar-se espontaneamente em concordância com os movimentos naturais e descontraídos do aluno, mas com a constante monitorização do professor.</p>	<p>A adoção de uma correta postura é muito importante. O aluno deve conhecer o seu corpo e, igualmente, os mecanismos fisiológicos que beneficiam o estabelecimento de uma boa emissão sonora e clareza de articulação. Limitações na postura podem significar uma perda grande de tempo para o aluno na resolução destes problemas no futuro.</p>
<p>Técnica e expressividade</p>	<p>Na sua opinião, onde deverá ser exercida uma maior atenção: no aspeto técnico ou na expressividade artística? Acha que estes aspetos são inseparáveis?</p>	<p>Durante o início da aprendizagem do instrumento, uma maior atenção deverá ser dedicada ao desenvolvimento técnico. Durante este período de tempo, o desenvolvimento artístico poderá temporariamente ser sobreposto para um segundo plano, após o aluno dominar</p>	<p>É uma questão discutível. O equilíbrio entre o domínio técnico e a expressividade artística varia de um aluno para o outro. Com um aluno com habilidades musicais mais salientadas, o professor deve dedicar mais tempo ao desenvolvimento técnico. Com um aluno responsável e cumpridor, mas mais fechado e tímido, sem manifestações de grande musicalidade, o professor deve trabalhar mais sobre a expressividade musical.</p>	<p>O desenvolvimento técnico e expressividade artística são processos que devem decorrer em simultâneo e são inseparáveis, mas é o objetivo artístico que ocupa um lugar predominante. Sendo que o desenvolvimento técnico deve categorizar-se em função do desenvolvimento artístico. A técnica deve “servir” a</p>

		aspectos essenciais ligados à técnica do instrumento.		realização da ideia musical.
A partir de que grau é possível trabalhar sobre a expressividade artística?	Na minha opinião, nos últimos anos do Curso Básico.	É difícil determinar o prazo exato. Tudo dependente da personalidade do aluno e das suas capacidades.	Na minha opinião, desde o início da aprendizagem. O professor deve utilizar uma estratégia diversificada para cada aluno. Se o aluno é muito musical, deixá-lo revelar com evidencia as suas intenções musicais, com algumas correções determinadas pelas regras estilísticas. Se o aluno é introvertido, o professor deve encontrar uma maneira de desenvolver a sua criatividade e imaginação através de um diálogo sobre o contexto das obras estudadas.	
Acha que no estudo diário é mais favorável estudar sem emoções e só no palco envolver-se musicalmente ou considera que é necessário praticar também o estado emocional	Para trabalhar uma pulsação rigorosa e estável de uma passagem tecnicamente mais complexa, é necessário “desligar” as emoções e trabalhar com um metrônomo. Obviamente, em qualquer	Utilizar um material instrutivo, nomeadamente escalas, exercícios e estudos nas mesmas tonalidades das obras para alcançar um bom domínio técnico. Todo o repertório existente está baseado em fragmentos de escalas e de respetivos arpejos. Este material instrutivo deverá ser	O estado emocional do aluno deve estar ativo durante qualquer tipo de trabalho desenvolvido, mesmo sendo este referente ao material instrutivo. As escalas, arpejos, exercícios e estudos devem ser interpretados	

	relacionado com a atuação pública?	outro caso, é necessário incentivar o aluno a estudar sempre em modo performativo, utilizando consequentemente o seu estado emocional durante a execução.	estudado sem grandes emoções e o aluno deverá focar-se no controlo técnico e numa pulsação rítmica estável dos exercícios. Deste modo, o aluno não estará desgastado emocionalmente no seu estudo diário das peças e dos concertos, onde o formando deverá simular uma mentalidade de apresentação em público, envolvendo-se emocionalmente, mostrando uma boa presença em palco e criatividade.	com o mesmo valor artístico das peças e dos concertos. O aluno tem que assimilar o hábito de produzir a expressividade em qualquer nota que executa no instrumento.
Caraterísticas da interpretação de excelência	Na sua opinião, defina os princípios que caracterizam a excelência na performance musical? O virtuosismo? A musicalidade? Ou a congregação de um conjunto de fatores educacionais e de aptidões musicais singulares?	Na minha opinião, procurando enquadrar toda a diversidade do processo interpretativo, corremos o risco de sobrecarregar e limitar a expansão deste processo multifacetado de uma forma natural.	Acho que este processo é muito complexo determinado não só por mestria e expressividade do executante, mas também pelos processos psíquicos, ligados ao funcionamento do sistema nervoso. Um músico extraordinário pode ser prejudicado notavelmente, entrando em estado de estresse e um outro, não tão talentoso, mas que consegue dominar a ansiedade em palco, poderá obter melhores resultados na sua apresentação pública.	Eu julgo que a performance musical de excelência se baseia na congregação de um conjunto de fatores educacionais e de aptidões musicais singulares.
	Quais são os aspetos principais na obtenção de capacidades interpretativas		Alguns executantes colocam por objetivo principal a revelação clara da ideia do compositor e para outros, no primeiro plano é colocada a	Na minha opinião, é essencial conseguir encontrar uma relação próspera entre a

	<p>notáveis de um executante?</p> <p>A expressividade das emoções?</p> <p>A programação e realização da ideia de interpretação?</p> <p>ou</p> <p>A combinação entre a realização programada da ideia da obra executada e relevância das emoções espontâneas no momento de execução?</p>		<p>possibilidade de criação da sua própria visão sobre a interpretação da obra. Em termos práticos, é preciso encontrar um equilíbrio eficiente entre estes dois tipos de executante.</p>	<p>realização programada da ideia da obra executada e a relevância e o controlo das emoções espontâneas no momento da interpretação.</p>
--	---	--	---	--

Após a análise dos inquéritos efetuados, o mestrando chegou a conclusão que os professores têm abordagens bastante diferentes sobre o mesmo tópico. Não existe conformidade sobre a principal questão da necessidade do desenvolvimento técnico e artístico em simultâneo. Persistem as dúvidas na conveniência da imposição do aluno às questões musicais na situação em que este ainda não ser capaz de dominar o seu instrumento de uma maneira satisfatória. Na prática, estas discordâncias poderão afetar fortemente o processo de ensino-aprendizagem, revelando-se negativamente quando os alunos não têm a noção da correta condução de uma frase musical, a não utilização do ouvido interno para construir, entonar a melodia e sentir a contração e o relaxamento harmónico da música corretamente. Igualmente, os alunos terão dificuldades em conseguir cantar a obra executada, possuir dificuldades na memorização, não conseguindo distinguir entre os géneros musicais básicos.

## 10. Conclusões finais

Após a realização deste trabalho, o mestrando obteve as seguintes conclusões baseadas na análise dos inquéritos realizados, literatura metodológica consultada e a sua experiência obtida no Estágio da Prática de Ensino Supervisionada e ao longo da sua vida profissional:

- O objetivo principal da execução deverá estar sempre ligado à realização da ideia musical e não à resolução de qualquer problema do domínio técnico. O aluno deverá assimilar usar a técnica em função da expressão musical;
- Evidenciar ao aluno a diferença entre uma sonoridade excecional e uma sonoridade insatisfatória. Para este efeito o professor poderá exemplificar estas características sonoras com o seu instrumento, pode também indicar ao aluno várias gravações da mesma obra interpretada por solistas de diferentes sonoridades e solicitar um *feedback* com uma pequena crítica efetuada pelo aluno que revelará desta forma as suas preferências;

- Desenvolver no aluno uma percepção mais profunda do conteúdo do texto musical, utilizando várias associações com imagens, descrições e criação de pequenas histórias;
- Formar e desenvolver a consciencialização dos estilos musicais e as suas características. Demonstrar a utilização de diferentes timbres e dinâmicas, diferenciar a articulação, entre outros;
- Demonstrar ao aluno os aspetos básicos da clareza na definição e exposição das ideias musicais; ajudar na criação de um discurso musical coerente; verificando a lógica do fraseado, incentivando o aluno a cantar previamente a melodia da obra executada;
- Incentivar o uso do ouvido interno, entoando interiormente a parte solista da obra, considerando e imaginando o contexto musical da partitura na íntegra. Praticar este exercício com ou sem partitura.
- Juntamente ao desenvolvimento das habilidades musicais, prestar igual atenção ao desenvolvimento global do aluno, promovendo o seu crescimento como indivíduo criativo. É necessário estimular a criatividade do aluno que, por sua vez, caracteriza-se pela capacidade de pensamento fora do padrão.

Para ser um clarinetista hábil, é necessário conseguir resistir a um grande esforço físico e emocional, possuir um poder de concentração elevado, equilíbrio psicológico, liberdade emocional, força de vontade, autoestima fortalecida e a capacidade em saber gerir a ansiedade em palco. Para conseguir desenvolver estas qualidades, o professor deverá ter com o aluno uma relação de proximidade e confiança mútua. Para alcançar o objetivo principal, contido no tema deste trabalho, o professor deverá formar não só um instrumentista que domina as técnicas de execução do seu instrumento, mas também educar um músico consciente, pensativo e atencioso, que sabe o que quer, utilizando os domínios técnicos alcançados ao favor da realização da ideia musical pretendida. Para esta finalidade, é necessário para além de ensinar a tocar o instrumento, desenvolver também as capacidades intelectuais do aluno, com base numa experiência auditiva diversificada, formar um bom gosto musical que permitirá ao aluno distinguir e perceber o significado: “de uma sonoridade de qualidade”, “da importância de uma interpretação consistente”, “da pureza estilística”, “da relevância e precisão da linguagem musical”, entre outros. No seu estudo quotidiano, um aluno deverá inicialmente adquirir a ideia musical da obra e só após definir, com a ajuda do professor, os meios técnicos a serem usados para o alcance desta meta. Se ignorarmos este princípio, em vez de educar um bom músico, na melhor das hipóteses, obteremos um instrumentista virtuoso, cuja interpretação não será de grande valor para o nosso coração e alma.

## 11.Referências bibliográficas

2. Barbosa, T.C. (2016). *Técnicas de respiração na aprendizagem do clarinete no nível básico do ensino especializado da música*. Universidade do Minho, Instituto de Educação;
3. Bianca, P. M. (2013). *“The Clarinetist as Vocalist: Transcriptions of Mozart Arias to Teach Lyricism.”* D.M.A., University of Miami, USA;
4. Blayney, W. (2012). *Clarinetist and teacher, contributions and influences on clarinet playing in the twenty first century*, Louisiana, Louisiana State University;
5. Brymer, J. (1998). *Clarinet*, London, Kahn & Averill Publishers;
6. Carbonare, A. (2007). *Clarinetto, Il suono: arte e tecnica - 100 esercizi giornalieri per migliorarne l'omogeneità*. Roma: Riverberi Sonori;
7. Cardoso, F. (2007). *Papel da Motivação na Aprendizagem de um Instrumento*. ESML - Escola Superior de Música de Lisboa;

8. Cardoso, M. (2015). *Critérios de Seleção de Material para Clarinete: Manual de Orientação*. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas;
9. Clarke, E. (1995). *Expression in Performance: generativity, perception and semiosis*. In Rink, J. (Ed.), *The Practice of Performance – Studies in Musical Interpretation*. New York: Cambridge University Press;
10. Clarke, E. (2002). *Understanding the psychology of performance*. In Rink, J. (Ed) *Musical Performance: A Guide to Understanding*. New York: Cambridge;
11. Costa, B.M. (2017). *Respiração e Embocadura: Um contributo para o aperfeiçoamento na emissão e qualidade sonora no clarinete*. Universidade do Minho, Instituto de Educação;
12. Dias, B. (2021). *Atribuições Causais e a Aprendizagem do Clarinete*. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas;
13. Farkas, P. (1962). *The Art of Brass Playing: A Treatise on the Formation and Use of the Brass Player's Embouchure*, Atlanta, Georgia: Wind Music/TAP Publications;
14. Ferreira da Rocha, B.I. (2020). *Caracterização do estado do ensino-aprendizagem da articulação no clarinete, em escolas oficiais de música do distrito de Aveiro*. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte;
15. Ferreira, C. J. (2017). *Exercícios de Respiração para uma boa aprendizagem do Clarinete*. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas;
16. Ferreira, I.S. (2015). *A Realização da Articulação no Clarinete*. ESMAE/ASE. Porto;
17. Freitas de Sousa, V. (2016). *Técnica do glissando no ensino do clarinete*. Instituto Politécnico de Lisboa. Escola Superior de Música de Lisboa;
18. Fuks, L. & Fadle, H. (2002). *Wind instruments*. In Pancutt, R. & G.Mc Pherson, *The Science and Psychology of Music Performance - Creative strategies for teaching and learning*, Oxford: Oxford University Press, 319-334;
19. Garrido, I. (1990). *Motivacion, emocion y accion educativa*. In: Mayor, L.; Tortosa, F. (Ed.) *Âmbitos de aplicacion de la psicologia motivacional*. Bilbao: Desclee de Brower, 264-343;
20. Guy, L. (2000). *Embouchure Building for Clarinetists - A Supplemental Study Guide Offering Fundamental Concepts, illustrations, and Exercises for Embouchure Development*;
21. Guy, L. (2007) *Hand & Finger Development for Clarinetists*. Rivernote Press;
22. Guy, L. (2011) "The Pedagogy Corner: Setting the Stage for Articulation Speed." *The Clarinet* 39, nº. 1, 24-27.
23. Hallam, S. (2002). *Musical Motivation: towards a model synthesising the research*, Music Education Research, 4(2), 225-244;
24. Hromchenko, V. (2020). "Forma individual de desempenho artístico como el fenómeno sociocultural europeo contemporáneo" (Revista Universidad y Sociedad 12 (4), 207-212;
25. Hromchenko, V. (2020). *Peculiaridades da interação entre um compositor e um intérprete no gênero de música para instrumento solista* (a exemplo da música de sopro e da arte performativa, 104-110,
26. Hromchenko, V. (2014). *Clarinete como o instrumento solista em Cultura musical Europeia do século XVIII - Revista "Cultura e modernidade"*;
27. Jeanjean, P. (1992). *Études Progressives et Mélodiques pour la Clarinette*. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc;
28. Jørgensen, H. (2006). *Strategies for individual practice*. In *W. A., Musical Excellence – Strategies and techniques to enhance performance*), Oxford: Oxford University Press, 86-63;
29. Krampe, R. & Ericsson, K. (1995). *Deliberate practice and elite musical performance*. In Rink, J. (Ed.), *The Practice of Performance – Studies in Musical Interpretation*. New York: Cambridge University Press;
30. Kogan, G. (1961). *Nos portões da maestria*- Musgiz, M., URSS;
31. Kogan, G (1968). *Questões de pianismo*. Artigos selecionados, M.,URSS;
32. Larsen, H. (1991). *O Problema das Palhetas*. Covilhã: EPABI;

33. Lawson, C. (2001). *Single reeds before 1750*. In C. Lawson: *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-15.
34. Lawson, C. (2000). *The Early Clarinet: A Practical Guide*, Cambridge, Cambridge University Press;
35. Lopes e Silva, C.A. (2017). *O repertório para clarinete no último ano do curso complementar: criação de ferramentas e metodologias para a prática de estudo das obras*. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas;
36. Luevano, Kimberly Cole. (2014). *The Pedagogy Corner: Mitchell Lurie, Part 1.* *The Clarinet* 41, nº. 4, 16-18.
37. Matos, A.S. (2020). *Estudo do clarinete e hidratação*. Universidade de Aveiro;
38. McPherson, G.E. & Renwick J.M. (2001). *A Longitudinal Study of Self-regulation in Children's Musical Practice*. *Music Education Research*, 3(2), 169-186;
39. McPherson, G.E. & Gabrielsson, A. (2002). *From Sound to Sign*. In Parncutt, R. & McPherson, G.E. (Eds.), *The Science & Psychology of Music Performance*. New York: Oxford University Press;
40. O'Neill, S.A. & McPherson, G.E. (2002). *Motivation*. In Parncutt, R. & McPherson, G.E. (Eds.), *The Science & Psychology of Music Performance*. New York: Oxford University Press;
41. Pintrich, P. R. & Schunk, D. H. (2002). *Motivation in education: theory, research and applications*. 2. ed. New Jersey: Merrill Prentice Hall, 460p;
42. Pinho, I.A. (2015). *Técnicas Contemporâneas do Clarinete - A sua aprendizagem no Ensino Secundário*. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte;
43. Ruddock, Eve. (2012). *"Sort of in Your Blood": Inherent Musicality Survives Cultural Judgement.* *Research Studies in Music Education* 34, nº 2, 207 -221.
44. Sigel, Allen R. (1966). *"The Search for Expressiveness in Instrumental Performance."* *Music Educators Journal* 53, nº. 2, 65-68.
45. Sloboda, J. A. & Davidson, J. (1996). *The young performing musician*. In Deliège, I. & Sloboda, J. A. (Eds.) *Musical Beginings*. New York: Oxford University Press;
46. Sousa, N.F. (2017). *A importância da organização do estudo e os seus resultados no ensino do Clarinete*. ESMAE. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Instituto Politécnico do Porto;
47. Volkov, N. (2008). *Teoria e prática de execução dos instrumentos de sopro*. Monografia - Projeto acadêmico: *Alma Mater*. Moscovo, Federação da Rússia.
48. Pavlovski, B. (2012). *William Blayney - Clarinetist and teacher, Contributions and influences on clarinet playing in twenty-first century*. Obtido em 27 de outubro de 2022, de [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3501&context=gradschool\\_dissertations](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3501&context=gradschool_dissertations)

## 12. Links das gravações de aulas com a aluna de 5º grau do Curso Básico de clarinete e do Concerto de Natal da Orquestra de Sopros-12.12.2021

- Aula 1: ensaio com piano referente ao recital - 5 Bagatelles de G. Finzi  
Link: <https://youtu.be/PMNm1NINOYw>
- Aula 2: aquecimento, estudo número 1 de Paul Jean Jean e o Capricho de Henriche Bading.  
Link: <https://youtu.be/uzuv5E027o>
- Aula 3:  
Link: <https://youtu.be/BBVuWP1WH3w>
- Concerto de Natal de 12.12.2021  
Link: <https://www.rtp.pt/play/p9550/e588307/concerto-de-natal-2021-madeira>

## 13. Links dos documentos orientadores do Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira Eng.º Luiz Peter Clode

1. Programa de clarinete dos Cursos de Ensino Artístico Especializado:  
<https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2018/11/EAE-Programa-de-CLARINETE.pdf>

2. Regulamento Interno do ano letivo 2021:  
<https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/12/Regulamento-Interno 2021.pdf>

3. Projeto educativo de 2021-2025  
[https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/08/07\\_Projeto-educativo 2021 2025.pdf](https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/08/07_Projeto-educativo 2021 2025.pdf)

4. Plano anual de Conservatório-Escola Profissional das Artes da Madeira  
<https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2022/01/PAE-CEPAM-Final dez2021.pdf>

5. Plano Estratégico de Conservatório-Escola Profissional das Artes da Madeira  
[https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/03/03\\_PE-2021-2024.pdf](https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2021/03/03_PE-2021-2024.pdf)