



As Notas Musicais no Ensino da Clarineta: uma análise comparativa entre métodos de ensino coletivo

Vinícius Rezende Goulart Serpa*, Vinícius de Sousa Fraga

Resumo

Esta pesquisa realizou uma análise comparativa entre três métodos de ensino coletivo, com o objetivo de estabelecer relações entre a sequência em que as notas musicais são introduzidas no estudo da clarineta e os possíveis reflexos disso no processo de aprendizagem do instrumentista.

Palavras-chave:

Ensino coletivo, clarineta, métodos.

Introdução

O interesse em pesquisar métodos de ensino coletivo partiu da atuação do pesquisador, nos anos de 2018 e 2019, como estagiário no projeto musical “Primeira Nota”. Nesse projeto, fruto de uma parceria entre o Instituto de Artes da Unicamp com a Secretaria Municipal de Educação de Campinas, teve-se oportunidade de ministrar aulas coletivas de clarineta para alunos de 10 a 15 anos. Dessa forma, ocorreu o primeiro contato do pesquisador com a atividade docente e com o ensino coletivo de maneira sistematizada.

Esta pesquisa, em seu início, tinha como objetivo estudar a efetividade do uso do cancionário popular do método *Da Capo* para clarineta na sua aplicação aos alunos do projeto “Primeira Nota”. No entanto, em seu percurso, alterou-se os objetivos devido ao desligamento do pesquisador desse projeto, por ter cumprido o período máximo permitido como estagiário, no final de 2019. Além disso, pouco tempo após o início do ano letivo de 2020, foi declarada, pela Organização Mundial de Saúde, a pandemia de Covid-19, o que impossibilitou a realização das atividades presenciais no projeto “Primeira Nota”.

Diante desse cenário e em função da duração desta pesquisa, optou-se por realizar uma análise comparativa entre três métodos de ensino coletivo. Dessa forma, esta pesquisa tem como objetivo estabelecer relações entre a sequência em que as notas musicais são introduzidas no estudo da clarineta e os possíveis reflexos disso no processo de aprendizagem do instrumentista. Os métodos escolhidos para análise são: *Da Capo*, de autoria do Joel Barbosa (BARBOSA, 1998); *Yamaha Band Student* (FELDSTEIN; O'REILLY, 1988), publicado pela Alfred Publishing Co.; e *Essential Elements 2000* (LAUTZENHEISER, Tim et al, 2004), publicado pela Hal Leonard Corporation.

Materiais e Métodos

Como foi dito, a presente pesquisa tem como objetivo estabelecer relações entre a sequência em que as notas musicais são introduzidas no estudo da clarineta e os possíveis reflexos dessa sequência no processo de aprendizagem e desenvolvimento do instrumentista. Na bibliografia pesquisada não há um aprofundamento neste assunto em específico, mas alguns autores mencionam a sequência de notas durante uma discussão mais ampla sobre a formação do clarinetista (GARBOSA, 1999; OLIVEIRA, 2016; VASCONCELLOS, 2014; KING, 2018).

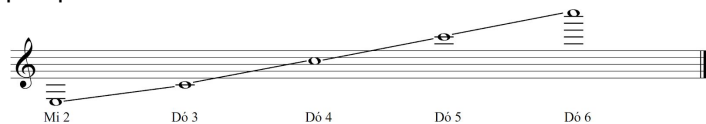
A utilização de métodos de ensino coletivo como objetos de estudo na presente pesquisa requereu também um estudo acerca da pedagogia e didática musical, com enfoque no ensino coletivo (BARBOSA, 1999; MATEIRO & ILARI, 2012; VECCHIA, 2012). Além dos métodos de ensino coletivo já citados, também foram pesquisados métodos de destaque na literatura da clarineta que propõem a iniciação ao instrumento (HOVEY, 1933; KLOSÉ, 1958).

Em razão de uma característica acústica, a clarineta é capaz de produzir somente harmônicos ímpares. Desse modo, sua chave de registro gera um intervalo de décima segunda, ou duodécima, ao ser acionada. Isso difere de quaisquer outros instrumentos da família das madeiras, cujas chaves de registro, ao serem acionadas, geram um intervalo de oitava. Por esse motivo, o termo “duodécima” é bastante recorrente no trabalho, referindo-se ao intervalo resultante do acionamento da chave de registro.

Dentre os métodos de ensino coletivo analisados, um é brasileiro, *Da Capo*, e dois são estadunidenses, *Yamaha Band Student* e *Essential Elements 2000*. Isso posto, como não há um consenso internacional em relação à numeração das oitavas, convencionou-se esse elemento, tal como representado na Figura 1.



Figura 1. Numeração das oitavas adotada nesta pesquisa.



Seguindo o mesmo raciocínio, os registros que compõem a tessitura da clarineta foram nomeados em conformidade com King (2018), representados na Figura 2:

Figura 2. Numeração dos registros da clarineta.



Discussões e Resultados

O ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão, tal como acontece no projeto “Primeira Nota”, por exemplo, caracteriza-se pela presença de um professor lecionando a uma classe de vários alunos, seguindo um padrão semelhante ao de uma escola regular. Uma das principais particularidades do ensino coletivo é a maneira como se distingue da aula individual. De acordo com Montandon (2004), lecionar para uma classe utilizando a mesma metodologia que se utilizaria para um aluno particular não caracteriza ensino coletivo. A autora afirma que no ensino coletivo as aulas devem envolver todo o grupo de forma ativa. Desse modo, entende-se que práticas coletivas, como a *masterclass*, não configuram um ensino coletivo de fato, por se tratarem aulas compartilhadas nas quais são trabalhadas um repertório individual.

Em aspectos históricos, segundo Vecchia (2012), essa forma de ensino inicia-se por volta da década de 1910, nos Estados Unidos. Posteriormente, começaram a ser elaborados métodos a partir das abordagens pedagógicas desenvolvidas nessas primeiras experiências de ensino coletivo.

No Brasil, o primeiro relato que se tem registro acerca do ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão é da experiência de José Coelho de Almeida, então professor do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí, SP (CRUVINEL, 2005).

Nesta pesquisa, por meio da análise dos três métodos de ensino coletivo escolhidos, focando precisamente nos livros para ensino de clarineta, buscou-se compreender diferentes aspectos dessa pedagogia, considerando principalmente suas sistematizações.

O método *Da Capo*, resultado da tese de doutorado de Joel Barbosa, desenvolve habilidades instrumentais, de leitura e de prática em conjunto por meio de canções folclóricas brasileiras, diferentemente dos tradicionais métodos estadunidenses amplamente utilizados no Brasil. Este método é complementado pelo *Da Capo Criatividade* (BARBOSA, 2007) que, segundo Vasconcellos (2014), traz uma nova proposta para o ensino coletivo, priorizando questões de improvisação e ludicidade, colocando, assim, a criatividade do aluno no centro do processo de aprendizagem.

Outro método analisado, o *Yamaha Band Student*, é um dos mais conhecidos e utilizados métodos de ensino coletivo para instrumentos de banda, referenciado por Barbosa (1999). No método *Essential Elements 2000*, por sua vez, são percebidas, logo em seu início, algumas diferenças em relação aos métodos já mencionados, quanto à sua estrutura e organização de conteúdos.

Para iniciar a comparação entre os métodos, dividiu-se os conteúdos neles abordados em duas grandes áreas, com base nos grupos de conhecimentos estabelecidos no artigo de Guilherme Garbosa (1999): aqueles referentes à formação musical geral, incluindo teoria musical, percepção, história da música, prática em conjunto, improvisação e criação; e aqueles que dizem respeito à formação musical específica do clarinetista, como postura, respiração, embocadura, dedilhado, articulação e sonoridade.

Embora, nesta pesquisa, a sequência de introdução das notas musicais (formação específica do instrumentista) seja o aspecto principal a ser analisado, incluiu-se também uma comparação entre as abordagens dos fundamentos de teoria musical presentes nos métodos. Isso se justifica pela introdução de elementos teóricos precedendo a prática instrumental em todos os métodos, uma vez que os mesmos se baseiam na notação musical tradicional, por meio da leitura de partitura.

No método *Da Capo*, as aulas são planejadas de forma a incluir, em cada página, correspondente a uma aula, um quadro com pequenos conceitos teóricos sobre a leitura de partitura. (Figura 3).

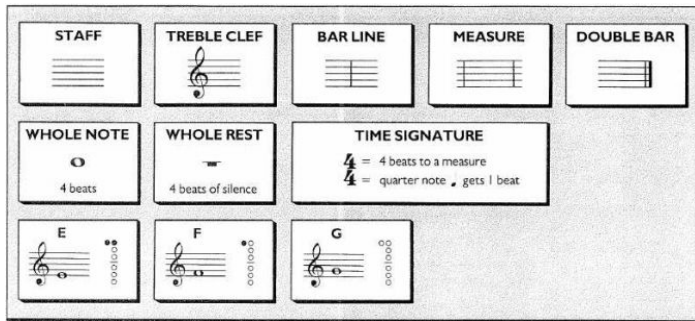
Figura 3. Conceitos teóricos extraídos da primeira lição do método *Da Capo*.

A Sol	Fá	B Compasso	C Fórmula de compasso
			$\frac{4}{4}$ = 4 tempos por compassos
D Semibreve	E Mínima	F Pausa de semibreve	
= 4 tempos	= 2 tempos	= 4 tempos de silêncio	



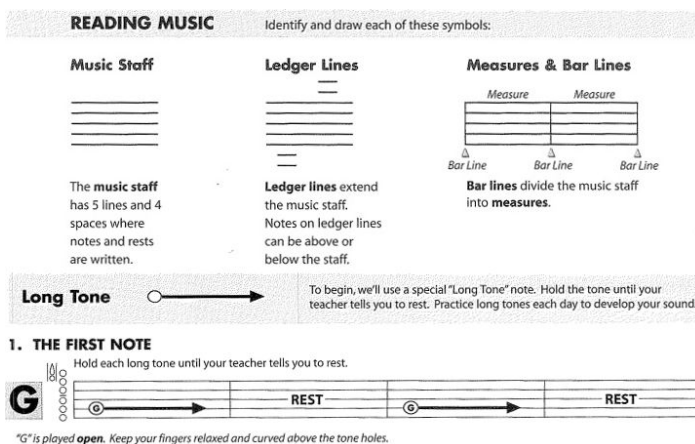
O método *Yamaha Band Student* organiza suas aulas de maneira bastante semelhante, com uma breve explanação teórica seguida de exercícios práticos (Figura 4).

Figura 4. Conceitos teóricos extraídos da primeira lição do método *Yamaha Band Student*.



Diferenciando-se um pouco dos modelos até então apresentados, o método *Essential Elements 2000* introduz conceitos de teoria musical intercalando-os com exercícios práticos. Desse modo, não há quadro no início de cada página indicando todos os elementos teóricos a serem estudados (Figura 5).

Figura 5. Conceitos teóricos extraídos da primeira lição do método *Yamaha Band Student*.



Tendo em vista o arcabouço teórico que precede as atividades práticas dos métodos, realizou-se uma comparação entre as sequências em que as notas musicais são introduzidas na clarineta por cada um deles.

No *Da Capo*, representado na Figura 6, as cinco primeiras páginas apresentam as notas correspondentes aos cinco primeiros graus da escala de Dó maior. Na página seguinte, é incluído o sexto grau da escala: Lá. Na página 7, é inserida a sensível, Si. Em seguida, a próxima nota presente é Sib que fará parte das próximas tonalidades a serem estudadas.

Na página 11, insere-se a nota Fá#. Dando continuidade, são apresentadas as notas Lá e Sol graves. Na página 16 há uma pausa na inserção de novas notas. Nas páginas 17 e 18, são inseridas as notas Sib e Fá. Neste momento aparecem exercícios o na tonalidade de Fá maior.

Na página 21, insere-se a nota Mi grave. Na página seguinte é vez das notas agudas com Mi, Ré e Dó, sendo as duas primeiras apresentadas a partir de suas duodécimas inferiores, Lá e Sol. Na página 23, são introduzidas as notas Sol e Fá agudas, duodécimas de Dó e Sib, respectivamente. Na página 25, é inserida a última nota da sequência, o Si médio.

Figura 6. Sequência de introdução das notas no método *Da Capo*.



No *Yamaha Band Student* (Figura 7), diferentemente dos outros métodos aqui analisados, a primeira nota a ser apresentada, na página 4, é o Mi, seguida das notas Fá e Sol. Na página seguinte, são introduzidas as notas Ré e Dó. Posteriormente é inserida a nota Lá, na página 7.

Na página 11, é apresentada a nota Sib da região média, o que possibilita a introdução de exercícios na tonalidade de Fá maior logo em seguida. Na página seguinte insere-se a nota Si na região grave. Na página 14 é apresentada a nota Sib na região grave, possibilitando o primeiro intervalo de oitava no método. Na página 15 é introduzida a nota Fá#, que possibilita o estudo de exercícios em Sol maior.

Na página 18 são introduzidas as notas Lá e Sol na região grave. A nota Fá grave é introduzida na página 21. Na página 25 é inserido o uso da chave de registro, com as notas Mi, Fá e Sol, que são apresentadas a partir de suas duodécimas inferiores, Lá, Sib e Dó. Na página seguinte, também a partir de suas duodécimas na região grave, Sol e Fá, são introduzidas as notas Ré e Dó. Por fim, Na página 27, é inserida a nota Mi grave, seguida de sua duodécima, Si.

Figura 7. Sequência de introdução das notas no método *Yamaha Band Student*.





No *Essential Elements 2000* (Figura 8), o percurso das cinco primeiras notas na clarineta, respectivamente, Sol, Fá, Mi, Ré e Dó, inicia-se nas páginas 4 e 5. Nelas, o método apresenta cada nota com o seu nome no sistema anglo-saxônico dentro da própria cabeça da nota, sendo o único método aqui analisado a apresentar esta característica. Nas páginas 8 e 9 são adicionados os 6º e 7º graus da escala de Dó maior: Lá agudo e Si grave em relação às notas anteriores. Na página 11, é introduzida a nota Lá grave.

Na página 14 é apresentada a nota Sol grave, atingindo uma oitava abaixo em relação à primeira nota apresentada. Na página 16 é inserido o Sib nas duas regiões apresentadas até então, possibilitando a introdução da tonalidade de Fá maior nas lições. Na página 17 é apresentada a nota Fá grave, que possibilita a execução da primeira escala maior completa no instrumento, Fá maior. Na página 19 introduz-se a sensível de Sol maior, nota Fá#. Na página 21 é inserida a nota Mib.

Na página 24, é introduzida a chave de registro, possibilitando a inclusão das notas Mi, Ré e Fá, duodécimas de Lá, Sol e Sib, respectivamente. Na página 25, são trabalhadas as notas Fá# e Dó, duodécimas de Si e Fá. Na página 27, aparece a nota Sol, duodécima de Dó, e a nota Mi, atingindo o extremo grave do instrumento, seguida de sua duodécima, Si. Na página 32, é adicionada a nota Lá_b. Na página 33 são trabalhados os enarmônicos: Lá e Sol#; Mib e Ré#.

O *Essential Elements 2000* é o único método que apresenta dedilhados alternativos, ou auxiliares. Na página 33 é introduzida a posição auxiliar da nota Fá# 3, seguida da posição auxiliar do Si 2 na página 34.

Figura 8. Sequência de introdução das notas no método *Essential Elements 2000*.



Na bibliografia consultada, alguns trabalhos sobre pedagogia da clarineta ocupam-se, ainda que brevemente, a dar instruções e fazer considerações a respeito da introdução das notas na clarineta. Segundo Oliveira (2016), a sequência das notas deve acontecer da seguinte maneira: “Uma vez consolidada a técnica referente à mão esquerda, o professor deve iniciar o aluno nas dedilhações da mão direita, seguindo-se mudança de registro, através da execução das notas Dó 3 e Sol 4.”

Em concordância com isso, nos três métodos

analisados, a apresentação de notas da escala diatônica do instrumento, cujas posições encontram-se no corpo superior da clarineta, portanto dedilhadas pela mão esquerda, antecede aquelas dedilhadas pela mão direita, no corpo inferior do instrumento. No entanto, a mudança de registro, defendida pela autora a partir da nota Dó e sua duodécima Sol, não encontra correspondente em nenhum dos métodos citados, nos quais a transição é realizada a partir da nota Lá grave e sua duodécima, Mi.

A mudança de registro, como defendida por Oliveira, pode ser encontrada em outros métodos elementares para clarineta, como o estadunidense *Rubank* (HOVEY, 1933), desenvolvido tanto para aulas individuais, quanto para coletivas.

Em uma pesquisa realizada com 26 regentes de bandas estudantis no nordeste do estado norte-americano de Ohio (KING, 2018), o principal problema identificado entre os clarinetistas de suas bandas foi a mudança de registro.

No tocante à peculiaridade acústica da clarineta, mencionada na seção *Materiais e Métodos*, pode-se dizer que essa característica gerar dificuldades quanto à digitação das notas. Haja vista que um determinado dedilhado pode resultar em notas diferentes em diferentes registros. Isso pode ser observado nas sequências de notas descritas anteriormente. Nos três métodos analisados as introduções ao registro *clarino* acontecem por meio das décimas segundas, uma vez que a digitação permanece a mesma, apenas com o acionamento da chave de registro.

As mudanças de registros envolvem também o controle da coluna de ar, bem como a manutenção do trato vocal. Uma coluna de ar consistente e contínua é particularmente importante para mudanças de registros. Sem esse controle, o instrumentista tende a gerar tensões desnecessárias e prejudiciais, tais como morder excessivamente a boquilha, causando uma perda da flexibilidade da embocadura e tensões nos dedos, no intuito de fazer mais força para que a nota seja executada.

A coluna de ar produzida pelo instrumentista, ao passar pelo tubo da clarineta a partir da boquilha, encontra diferentes níveis de pressão de acordo com os orifícios abertos e fechados do instrumento, definidos pelo dedilhado da nota que está sendo tocada. Quando um clarinetista toca a nota Sib 3, pertencente à região da garganta, o ar percorre cerca de 15 centímetros para produzir a nota, da ponta da boquilha ao orifício aberto pela chave de registro. Se, após esse Sib 3 o clarinetista tocar um Si 3, o espaço que o ar precisa percorrer praticamente quadruplica de tamanho, da ponta da boquilha até o fim da campana. Partindo desse princípio, se o músico não tem uma coluna de ar capaz de percorrer



mais de 60 centímetros de tubo de maneira consistente, já no momento de tocar o Sib 3, o instrumento não responderá como desejado ao preparar o dedilhado do Si 3.

Essa necessidade de desenvolver uma boa coluna de ar justifica a maneira pela qual os métodos aqui estudados introduzem a mudança de registro, a partir das duodécimas. Nesse caso, por exemplo, as notas Dó 3 e Sol 4 teriam a mesma digitação, apenas acionando a chave de registro. Assim, o instrumentista é capaz de focar sua atenção na produção de uma boa coluna de ar, sem se preocupar excessivamente com os dedos.

É possível encontrar, em outros métodos, como no *Méthode Complete de Clarinette*, de Hyacinthé Klosé, uma maneira de abordar a transição de registros que não leva em conta os elementos anteriormente apresentados. No método Klosé, como é popularmente conhecido, a transição para o registro *clarino* dá-se entre a nota Lá 3 e Si 3, por meio do estudo da escala de Dó maior, logo na segunda lição do método (KLOSÉ, 1958). Essa abordagem, além de apresentar uma dificuldade ao aluno iniciante em relação à coluna de ar, como foi citado, também exige uma mudança de dedilhado bastante significativa, uma vez que sai de uma posição em que apenas o indicador esquerdo está sendo utilizado para outra em que se utiliza todos os dedos. Essa mudança tende a gerar tensões, não só musculares, mas também psicológicas, somadas à dificuldade em manter uma coluna de ar consistente.

Algumas conclusões

Verificou-se, nesta pesquisa, que os três métodos analisados apresentam diferenças em ambos os parâmetros utilizados para a análise comparativa: abordagem de conceitos de teoria musical e sequência de apresentação das notas no ensino da clarineta. No entanto, essas diferenças, detalhadas ao longo do trabalho, dão-se majoritariamente em relação à maneira como os conteúdos são apresentados, não havendo grandes divergências pedagógicas na abordagem desses conteúdos.

Em relação à introdução das notas musicais, pode-se dizer que os três métodos analisados têm uma consciência bastante presente das características acústicas da clarineta. Desse modo, o fato das transições de registro serem propostas sempre a partir do intervalo de duodécima representa um avanço na concepção do ensino da clarineta levando em conta tanto as questões relacionadas ao processo de aprendizagem dos alunos, quanto às propriedades acústicas do instrumento.

Por fim, este trabalho possibilita desdobramentos

nas áreas de educação musical, ensino coletivo de instrumentos musicais e pedagogia da clarineta. Em se tratando de métodos de ensino coletivo, há outros parâmetros que podem ser comparados e analisados, baseando-se nos conhecimentos gerais de música e nos conhecimentos específicos da formação do clarinetista. Assim, pesquisas futuras podem se ocupar em analisar conteúdos de percepção musical, história da música, prática em conjunto, improvisação e criação em métodos de ensino coletivo, por exemplo. Além disso, esta pesquisa abre caminhos para estudos mais aprofundados da relação entre a acústica da clarineta e a pedagogia do instrumento, assunto ainda pouco investigado nos meios acadêmicos.

BARBOSA, Joel Luis da Silva. Da Capo - Método elementar para o ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda: Clarinete. Belém: Fundação Carlos Gomes, 1998.

_____. Da Capo Criatividade: Clarineta em Si Bemol. Jundiaí: Keyboard Editora Musical, 2007.

_____. Developing a Brazilian Band Method Book: Phase II. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Champaign, n.141, p. 10-13, 1999.

CRUVINEL, Flavia Maria. Educação musical e transformação social – uma experiência com o ensino coletivo de cordas. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

FELDSTEIN, Sandy; O'REILLY, John. Yamaha Band Student: Bb Clarinet Book 1. Los Angeles: Alfred Publishing Co., 1988.

GARBOSA, G. Formação Do Professor De Clarineta No Contexto Brasileiro. ANPPOM, 1999.

HOVEY, Noel W. Rubank Elementary Method. Chicago: Rubank Publications, 1933.

KING, Robyn. *Clarinete Pedagogy: Common Challenges and Solutions*. 2018. 29 f. Trabalho de Conclusão de Curso - Williams Honors College, The University of Akron, 2018.

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

LAUTZENHEISER, Tim et al. *Essential Elements 2000: Bb Clarinet Book 1*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2004.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Editora Intersaberes, 2012.

MONTANDON, Maria Isabel. Ensino Coletivo, Ensino em Grupo: mapeando as questões da área. In: I ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 1., 2004, Goiânia. Anais... Goiânia: ENECIM, 2004.

OLIVEIRA, Solamy do Rocio da Silva. *Ensino de clarinete em uma escola de ensino médio: reflexões acerca das técnicas de ensino e evasão dos alunos do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes, um estudo de caso*. Salvador, 2016. 32 f. Artigo (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

VASCONCELLOS, Mauro Henrique de. *A clarineta e as metodologias de ensino voltadas ao aluno iniciante*. 2014. 41 f. Trabalho de Conclusão de Curso - Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

VECCHIA, Fabrício Dalla. *Educação musical coletiva com instrumentos de sopro e percussão: análise de métodos e proposta de uma sistematização*. Salvador, 2012. 291 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.