

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

Guilherme Sampaio Garbosa

**ABORDAGENS PEDAGÓGICAS DE WARM UP PARA CLARINETA:
ANÁLISE DE MATERIAIS DIDÁTICOS**

Santa Maria, RS
2019

Guilherme Sampaio Garbosa

**ABORDAGENS PEDAGÓGICAS DE WARM UP PARA CLARINETA:
ANÁLISE DE MATERIAIS DIDÁTICOS**

Tese acadêmica apresentada à banca examinadora de promoção para a Classe E, como requisito parcial à obtenção do nível de Professor Titular, do Quadro Permanente da Universidade Federal de Santa Maria.

Santa Maria, RS
2019

Guilherme Sampaio Garbosa

**ABORDAGENS PEDAGÓGICAS DE WARM UP PARA CLARINETA:
ANÁLISE DE MATERIAIS DIDÁTICOS**

Tese acadêmica apresentada à banca examinadora de promoção para a Classe E, como requisito parcial à obtenção do nível de Professor Titular, do Quadro Permanente da Universidade Federal de Santa Maria.

Aprovado em 27 de novembro de 2019:

Cláudia Ribeiro Bellochio, Dra. (UFSM)
(Presidente)

Andre da Silveira Loss, Dr. (UFRGS)

Ursula Rosa da Silva, Dra. (UFPeI)

Joel Luís da Silva Barbosa, Dr. (UFBA)

Santa Maria, RS
2019

Dedico esta pesquisa a minha primeira professora de música, a qual me ensinou os primeiros fundamentos da música.

Nitze Krähenbühl Ferraz de Moraes
(Piracicaba-SP)
(In Memoriam)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me guiar e pela minha saúde.

À Dra. Zelmielen Adornes de Souza (UFSM) pela disponibilidade, atenção, empenho, leituras e sugestões para este trabalho. Muito obrigado!

Ao professor Dr. D. Ray McClellan (*University of Georgia*) pela atenção, disponibilidade e acolhimento na *University of Georgia*, durante o período de intercâmbio.

À professora Dra. Kelly Burke (*University of North Caroline*) pela atenção e disponibilidade para este estudo.

Ao professor Dr. Guy Yehuda (*Michigan State University*) pela disponibilidade, entrevista e esclarecimentos em relação ao material didático de Avrahm Galper.

Ao professor Dr. Milton Masciadri (*University of Georgia*) pela oportunidade da realização do intercâmbio na *University of Georgia* em Athens em 2019.

À Banca Examinadora, os professores, Dra. Claudia Bellochio (UFSM), Dr. Joel Barbosa (UFBA), Dr. Andre Loss (UFRGS) e Dra. Ursula Silva (UFPEL) pela disponibilidade e atenção.

À Dra. Amy Lee (UFSM) pelo auxílio na tradução do Resumo.

Ao Dr. Eric Mitchel Sabinson (UNICAMP) pelas conversas, pelo apoio e estímulo para a realização deste estudo. (In Memoriam)

À Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que me acolheu em 1995 como professor e me deu espaço para o desenvolvimento das minhas atividades de ensino, pesquisa e extensão na área da clarineta.

Ao acadêmico do Curso de Bacharelado em Clarineta da UFSM Kleiton Prestes pelo auxílio com os exemplos musicais.

Aos meus alunos, pela parceria de sempre, pelas atividades do grupo de clarinetas, pelos concertos e pelas aulas que são um verdadeiro laboratório de aprendizagem mútua.

A minha amada família, Luciane, Luisa e Pedro, pelo suporte de sempre em todos os momentos desta caminhada.

A minha mãe e minhas irmãs, pelo carinho, apoio e por estarem sempre por perto, apesar da distância.

RESUMO

ABORDAGENS PEDAGÓGICAS DE WARM UP PARA CLARINETA: ANÁLISE DE MATERIAIS DIDÁTICOS

Autor: Guilherme Sampaio Garbosa

A prática de rotina do *warm up* para o clarinetista traz inúmeros benefícios como a preparação mental para a performance, o aquecimento físico, a revisão dos fundamentos da execução em clarineta e maior consistência na performance (BURKE, 1995). Neste sentido, este estudo objetivou compreender as abordagens pedagógicas de *warm up* para clarineta de experientes professores, Avraham Galper (1999), D. Ray McClellan (1986) e Kelly Burke (1995), com base em seus materiais didáticos. Especificamente, buscou-se conhecer como cada professor estrutura a temática de *warm up*; analisar quais elementos cada autor enfatiza no processo de *warm up* e refletir sobre a execução destes elementos técnico-musicais na prática cotidiana de *warm up* do clarinetista. Trabalhos de Clark (1983), McClellan (1987), Kycia (1999), Schmidt (2001), Cheeseman (2001), Dees (2005), Gunlogson (2006), Miller (2010), Pavlovski (2012), Eastwood (2015), Araújo (2016) e Tse (2018) na área da pedagogia da clarineta fundamentaram esta investigação. A pesquisa, de abordagem qualitativa, desenvolveu-se por meio do método de estudo de caso múltiplo (YIN, 2005), no qual foram analisados três materiais didáticos de *warm up* para clarineta. Além dos materiais, foram realizadas duas entrevistas semiestruturadas – uma com o professor D. Ray McClellan e outra com Guy Yehuda, ex-aluno do professor Avrahm Galper – e um questionário foi respondido pela professora Kelly Burke. A partir disso, foi possível analisar e descrever a abordagem pedagógica de cada professor, obtendo-se desta forma, subsídios para a reflexão sobre as possibilidades da prática do *warm up* no cotidiano do clarinetista. Entre as particularidades encontradas nas abordagens dos materiais didáticos, destacam-se a importância do desenvolvimento da sonoridade no registro *chalumeau* e da abordagem *off beat* 2341 (GALPER, 1999), a flexibilidade na mudança do registro médio através da técnica “Thing” e a abordagem técnica das escalas de Labanchi-Weber (McCLELLAN, 1986), além dos exercícios para a mão esquerda e direita e da abordagem de técnicas expandidas (BURKE, 1995). Observa-se também que não há um pensamento único em relação ao *warm up* para clarineta e o tripé sonoridade, técnica e articulação formam a base para o desenvolvimento de uma rotina da prática de *warm up*. Por fim, salienta-se a relevância de estabelecer conexões entre as habilidades desenvolvidas e o repertório a ser estudado.

Palavras-chave: Warm-up. Clarineta. Materiais didáticos. Ensino de Instrumento.

ABSTRACT

PEDAGOGICAL APPROACHES TO CLARINET WARM UP: ANALYSIS OF TEACHING MATERIALS

Author: Guilherme Sampaio Garbosa

Routine warm ups bring innumerable benefits for clarinetists, including mental preparation for performances, physical warm up, a review of the fundamentals of clarinet playing and greater consistency in performance (BURKE, 1995). This study, therefore, aimed to investigate pedagogical approaches to warm ups for clarinet used by experienced teachers, Avraham Galper (1999), D. Ray McClellan (1986) and Kelly Burke (1995), based on their teaching materials. More specifically, it aimed to verify how each teacher structures the warm up theme; analyze the elements each emphasizes in the warm up process; and reflect on the performance of these technical-musical elements in the routine warm up practices of clarinetists. Studies in the area of clarinet pedagogy by Clark (1983), McClellan (1987), Kycia (1999), Schmidt (2001), Cheeseman (2001), Dees (2005), Gunlogson (2006), Miller (2010), Pavlovski (2012), Eastwood (2015), Araújo (2016) and Tse (2018) grounded this qualitative multiple case study (YIN, 2005), which analyzed three exemplars of teaching material for the clarinet warm up. Semi-structured interviews were also carried out with D. Ray McClellan and Guy Yehuda, a previous student of Professor Avrahm Galper, and a questionnaire was completed by Professor Kelly Burke. Based on the data generated, the pedagogical approach of each teacher was described and analyzed in order to offer reflections and guidelines for creating routine warm up practices for the clarinet player. Among the particularities found in the approaches, we can mention the importance of developing sonority in the *chalumeau* register and the 2341 offbeat approach (GALPER, 1999), flexibility in changing the throat register by using the Thing technique and the technical approach to scales of Labanchi-Weber (McCLELLAN, 1986), exercises for the left and right hands and extended clarinet techniques (BURKE, 1995). It is also important to note that there is not a single way to approach the clarinet warm up and that the triad of sonority, technique and articulation make up the basis for developing a warm up routine. Finally, it is important to emphasize the value of establishing connections between the skills developed and the repertoire to be studied.

Key words: Warm ups. Clarinet. Teaching materials. Musical instrument teaching.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|----------|---|-----|
| Figura 1 | - Capa do livro <i>Tone, Technique and Staccato</i> | 70 |
| Figura 2 | - Tabela de dedilhado n. 1 e 2..... | 74 |
| Figura 3 | - Tabela de dedilhado n. 3 e 4..... | 75 |
| Figura 4 | - Capa do polígrafo <i>Warm up Routine Applied Clarinet</i> | 115 |
| Figura 5 | - Capa do livro <i>Clarinet Warm-ups Materials for the Contemporary Clarinetist</i> | 140 |

LISTA DE TABELAS

| | | |
|----------|--|-----|
| Tabela 1 | - Informações sobre a coleta de dados..... | 61 |
| Tabela 2 | - Categorias de análise das abordagens de <i>warm up</i> | 63 |
| Tabela 3 | - Lista de métodos..... | 172 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|---------|---|
| ABCL | Associação Brasileira de Clarinetistas |
| CBC | Canadian Broadcasting Company |
| ES | Entrevista Semiestruturada |
| EUA | Estados Unidos da América |
| IES | Instituição de Ensino Superior |
| MPB | Música Popular Brasileira |
| RS | Rio Grande do Sul |
| UFBA | Universidade Federal da Bahia |
| UFPeI | Universidade Federal de Pelotas |
| UFRGS | Universidade Federal do Rio Grande do Sul |
| UFSM | Universidade Federal de Santa Maria |
| UNB | Universidade de Brasília |
| UNICAMP | Universidade Estadual de Campinas |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 21 |
| 1.1 JUSTIFICATIVA DA PESQUISA | 24 |
| 1.2 OBJETIVOS DA PESQUISA | 24 |
| 1.2.1 Objetivo geral | 24 |
| 1.2.2 Objetivos específicos | 24 |
| 1.3 DELIMITAÇÃO DA PESQUISA | 25 |
| 1.4 QUESTÕES DA PESQUISA..... | 26 |
| 1.5 ESTRUTURA DA PESQUISA..... | 26 |
| 2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA..... | 29 |
| 2.1 ESCOLAS DE CLARINETA..... | 29 |
| 2.2 ESPAÇOS FORMATIVOS DOS CLARINETISTAS | 32 |
| 2.3 PROFESSORES DE CLARINETA E SUAS ABORDAGENS PEDAGÓGICAS..... | 38 |
| 2.4 MATERIAIS DIDÁTICOS..... | 47 |
| 2.5 WARM UP | 50 |
| 3 FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA..... | 55 |
| 3.1 ABORDAGEM: PESQUISA QUALITATIVA..... | 55 |
| 3.2 NATUREZA: PESQUISA BÁSICA | 56 |
| 3.3 OBJETIVOS: PESQUISA DESCRITIVA..... | 57 |
| 3.4 MÉTODO: ESTUDO DE CASO | 58 |
| 3.5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS | 59 |
| 3.5.1 Coleta de dados | 59 |
| 3.5.2 Análise de dados | 62 |
| 4 ABORDAGENS PEDAGÓGICAS DE WARM UP PARA CLARINETA | 65 |
| 4.1 PROPOSTA DE WARM UP DE AVRAHM GALPER..... | 65 |
| 4.1.1 Vida e obra de Avrahm Galper..... | 65 |
| 4.1.2 Tone, Technique and Staccato | 70 |
| 4.2 PROPOSTA DE WARM UP DE D. RAY McCLELLAN..... | 111 |
| 4.2.1 Formação, atuação e ensino..... | 111 |
| 4.2.2 Warm-up Routine Applied Clarinet..... | 116 |
| 4.3 PROPOSTA DE WARM UP DE KELLY BURKE | 137 |
| 4.3.1 Formação, atuação e ensino..... | 137 |
| 4.3.2 Clarinet Warm-Ups Materials For The Contemporary Clarinetist | 141 |
| 4.4 UM OLHAR SOBRE O WARM UP | 174 |
| 4.4.1 Sonoridade | 175 |
| 4.4.2 Técnica | 176 |
| 4.4.3 Articulação | 178 |
| 4.4.4 Considerações | 179 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 183 |

| | |
|--|------------|
| REFERÊNCIAS..... | 191 |
| APÊNDICE A - ROTEIROS DE ENTREVISTA | 197 |
| APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO | 198 |

1 INTRODUÇÃO

O interesse pelo ensino instrumental sempre acompanhou a minha trajetória como músico, desde os tempos da adolescência quando fazia o Curso Técnico em Clarineta na Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle (1979-1981) e paralelamente comecei a dar aulas de flauta doce para crianças naquela instituição.

Posteriormente, entrei no Bacharelado em Clarineta, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em 1983, sendo a minha, a primeira turma dos cursos de bacharelados em instrumentos. Durante o período de graduação, já com grande interesse com a pedagogia instrumental, iniciei a minha trajetória na docência de clarineta atuando em escolas de música, conservatórios e aulas particulares, no contexto de algumas cidades do interior de São Paulo. Naquela época, o acesso às partituras, aos instrumentos, às palhetas, aos métodos e aos materiais didáticos era bem limitado, dificultando uma formação mais ampla e diversificada.

Após o término da graduação, como bolsista, estudei na Alemanha, na Escola Superior de Música de Trossingen, no período de 1988 a 1990, onde a aproximação aos materiais didáticos, gravações, concertos, instrumentos foi mais facilitada, o que agregou novas e importantes referências no aprendizado da clarineta como um todo.

Depois de dois anos na Alemanha, transferi-me para a Holanda onde passei a estudar no Conservatório de Rotterdam. Neste conservatório, estudei dois anos de clarineta (1990-1992) e dois anos de clarineta baixo e música contemporânea (1992-1994). Mais uma vez, o acesso aos materiais didáticos, como livros, partituras, métodos, gravações e todo o ambiente musical do Conservatório e daquele país, contribuiu para agregar ainda mais valores pedagógicos e referências musicais que permeiam minhas ações como professor até os dias de hoje.

Durante minha estadia na Holanda, tive a oportunidade de atuar como professor de clarineta na Escola Internacional de Música de Haia ensinando crianças, jovens e adultos que faziam cursos livres de música. A experiência, naquela escola, foi muito enriquecedora, pois a diversidade cultural era imensa, já que havia alunos de diversas partes do mundo.

Um pouco depois do meu retorno ao Brasil, em julho de 1994, fui aprovado em um concurso público para professor de clarineta no Curso de Música da Universidade

Federal de Santa Maria (UFSM), onde, desde 1995, venho me dedicando ao ensino do instrumento na graduação e na extensão, bem como à pesquisa, recentemente, atuando na Pós-Graduação no Curso de Especialização em Música.

Nesse período, cursei o Doutorado em Música - Clarineta na Universidade Federal da Bahia (1998-2002) e realizei o estágio de pesquisa no ano acadêmico (2000-2001) na *Indiana University Jacobs School of Music* em Bloomington, Estados Unidos, e lá pude ter contato com um acervo de grande magnitude na biblioteca da Universidade. O acesso a muitos materiais didáticos, partituras, dissertações, teses, gravações, além dos muitos concertos diários naquela escola, foram de extrema relevância na minha formação musical e pedagógica.

Naquele período, por meio do professor James Campbell, conheci o livro para estudos de *warm up* de clarineta do educador canadense Avrahm Galper (1999). Esse livro, envolve três pilares da execução musical: sonoridade, técnica e *staccato*. Nele, o autor trabalha uma variedade de exercícios voltados a cada uma dessas unidades, visando o desenvolvimento da sonoridade, técnica e articulação do clarinetista. Desde então, esse material didático tem sido minha bússola em termos de *warm up*, fazendo parte da minha rotina diária de estudos e também nas minhas ações pedagógicas no ensino da clarineta no âmbito da UFSM ou fora dela em cursos de curta duração.

A partir da observação e da prática diária da proposta de Galper (1999), fui intensificando o interesse sobre o tema e pesquisando com mais intensidade sobre materiais didáticos voltados ao *warm up* para clarinetista.

Saliento, no entanto, que trabalho com o ensino de clarineta há anos, atuando nos mais variados contextos e atendendo alunos de diversos níveis, nível iniciante, intermediário ou avançado. Dessa forma, as questões relacionadas ao ensino desse instrumento sempre fizeram parte do meu cotidiano e da minha prática musical; e o interesse por abordagens metodológicas, assim como materiais didáticos referentes ao ensino da clarineta, sempre permearam minhas ações como professor do instrumento.

Além da atuação no ensino da clarineta, um crescente interesse pessoal sobre as questões inerentes ao estudo do *warm up* ou aquecimento desse instrumento, prática fundamental e necessária para o desenvolvimento dos fundamentos no instrumento, levou-me a direcionar a presente pesquisa para este foco.

A temática de *warm up* vem ganhando, nas últimas décadas, um destaque nas abordagens pedagógicas de clarinetistas contemporâneos e alguns estudos¹ têm apontado isso. Nesse sentido, de acordo com McClellan (ARAÚJO, 2016, p. 29) “para tocar maravilhosamente, com refinamento e controle no nível mais alto possível, um *warm up* abrangente é essencial para mim”.

Da mesma forma, outro professor de clarineta enfatiza a importância no *warm up* na prática cotidiana. Segundo Blayney, em pesquisa realizada por Pavlovski (2012, p. 81), “a prática diária deve começar com o período do *warm up* e deve ser feito fielmente todos os dias”.

A professora Kelly Burke (1995), por sua vez, elenca quatro motivos principais para a realização do *warm up* de rotina, que são: preparar mentalmente, aquecer os músculos para evitar lesões, revisar os fundamentos básicos e alcançar consistência na performance. Avrahm Galper (TSE, 2018), na sua pedagogia sempre incentivou os clarinetistas a focarem nos fundamentos básicos da clarineta como prática de rotina diária.

Nessa perspectiva, para essa pesquisa, foram selecionados três materiais didáticos voltados para o estudo do *warm up* para clarinetistas, escritos por três experientes professores de clarineta com ou que tiveram intensa atuação pedagógica em Universidades, sendo eles:

- 1) Avrahm Galper, da *University of Toronto* e do *Royal Conservatory of Music of Toronto*.
- 2) D. Ray McClellan, da *University of Georgia* em Athens.
- 3) Kelly Burke da *University of North Carolina* em Greensboro.

¹ Esses estudos, que embasam a presente pesquisa, assim como outros que tratam acerca da pedagogia da clarineta, em sua maioria fazem parte de uma literatura internacional, neste sentido, as citações feitas neste trabalho foram traduzidas para a língua portuguesa pelo pesquisador.

1.1 JUSTIFICATIVA DA PESQUISA

A presente investigação se justifica:

- Pela importância do *warm up* na preparação da performance do clarinetista desde o nível iniciante até o profissional;
- Pela análise dos elementos técnicos e musicais inerentes ao processo de realização do *warm up*;
- Pela compreensão dos processos de aprendizagem em relação aos aspectos que envolvem a construção do *warm up* na rotina do clarinetista;
- Por contribuir com a reflexão de aspectos inerentes à pedagogia da clarineta;
- Pela inserção deste tema na discussão acadêmica.

1.2 OBJETIVOS DA PESQUISA

1.2.1 Objetivo geral

A pesquisa tem como objetivo geral compreender as abordagens pedagógicas de *warm up* dos experientes professores de clarineta, Avrahm Galper, D. Ray McClellan e Kelly Burke com base em seus materiais didáticos.

1.2.2 Objetivos específicos

- 1) Conhecer como cada professor estrutura a temática de *warm up* nos seus respectivos materiais didáticos;
- 2) Analisar quais elementos cada autor enfatiza no processo de *warm up*;
- 3) Refletir sobre a execução desses elementos técnicos e musicais na prática cotidiana de *warm up* do clarinetista.

1.3 DELIMITAÇÃO DA PESQUISA

Esta pesquisa, a partir de um estudo de caso múltiplo (YIN, 2005), trata da análise de três propostas didáticas de *warm up* para clarinetistas, sendo elas de autoria de dois professores americanos e de um canadense. Essas propostas didáticas são dois materiais didáticos em formato de livros publicados - o de Galper (1999) e o de Burke (1995) – e um na forma de polígrafo² – McClellan (1986).

A análise do material didático do professor D. Ray McClellan contou com a referência da Tese de Doutorado de Amandy Araújo (2016) sobre a pedagogia de D. Ray McClellan e de uma entrevista feita diretamente com ele no seu estúdio na *University of Georgia*, em Athens³, nos Estados Unidos da América (EUA), em 12 de fevereiro de 2019.

A análise do material didático da professora Kelly Burke contou com a referência de um questionário respondido atenciosamente por ela para esta pesquisa e enviado por e-mail na data de 27 de abril de 2019.

Já no caso de Avrahm Galper, falecido em 2004, a análise do material didático contou com a referência do relato de ex-alunos que constam na Tese de Doutorado sobre sua pedagogia realizada pela clarinetista Jessica Tse (2018) e também com uma entrevista realizada com seu ex-aluno Guy Yehuda, atualmente professor de clarineta da *State University of Michigan*, durante o 34º Festival Internacional de Inverno⁴ da UFSM, realizado no município de Vale Vêneto, no interior do Rio Grande do Sul (RS), em 29 de julho de 2019.

Saliento ainda que utilizo o termo *warm up* em inglês no decorrer do trabalho por ser uma terminologia padrão utilizada frequentemente entre os clarinetistas.

² O termo polígrafo é polissêmico. Nesse estudo, esse termo é usado em seu sentido educacional enquanto material didático organizado por professores para o desenvolvimento de suas aulas.

³ O pesquisador realizou um intercâmbio na *University of Georgia* no período de janeiro e fevereiro de 2019, por meio de um convênio existente com a UFSM.

⁴ O Festival de Internacional de Inverno da UFSM é um evento que vem sendo realizado desde 1986, no município de Vale Vêneto, localizado na região da Quarta Colônia de Imigração Italiana no RS. Nesse local, o festival busca favorecer o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da atividade musical em um ambiente de integração com a comunidade; e, ao longo dos anos, contou com a participação de renomados professores de diversos países que ministraram oficinas a estudantes de diferentes estados brasileiros.

1.4 QUESTÕES DA PESQUISA

- 1- Como cada professor estrutura a temática de *warm up* nos seus respectivos materiais didáticos?
- 2- Quais elementos técnico-musicais cada autor enfatiza no processo de *warm up*?
- 3- Como pode ocorrer a execução destes elementos técnicos e musicais na prática cotidiana de *warm up* do clarinetista?

1.5 ESTRUTURA DA PESQUISA

O estudo está dividido em: Introdução, Revisão Bibliográfica, Fundamentação Metodológica, Abordagens pedagógicas de *warm up* para clarineta, Considerações Finais, Referências e Apêndices, os quais compõem o corpo do trabalho.

Na Introdução, trago a contextualização do presente estudo através das conexões dessa temática com a formação musical do pesquisador. Da mesma forma, na introdução apresento as questões de pesquisa, a delimitação, bem como a justificativa desse estudo.

Na Revisão Bibliográfica, percorro o seguinte caminho: inicialmente apresento uma retrospectiva das escolas alemã e francesa para clarineta; na sequência, faço uma leitura sobre os espaços formativos em clarineta e depois sobre o professor de clarineta e suas metodologias de ensino; posteriormente, discorro sobre os materiais didáticos e encerro a revisão focando no conteúdo do material didático, o *warm up*.

Na Fundamentação Metodológica, abordo a metodologia da pesquisa, sua abordagem, natureza e objetivos, bem como o método e os procedimentos utilizados nesse estudo.

No capítulo “Abordagens pedagógicas de *warm up* para clarineta”, apresento uma análise descritiva de cada material didático para *warm up*, abrangendo dados sobre a vida e carreira dos autores; a estrutura dos materiais didáticos, os elementos técnico-musicais e extramusicais e a abordagem da execução desses elementos.

Finalizo o capítulo com “Um olhar sobre o *warm up*”, no qual faço uma leitura acerca das propostas de Galper (1999), McClellan (1986) e Burke (1995), em relação as suas particularidades quanto às categorias de sonoridade, técnica e articulação e teço algumas conexões com outros aspectos da pedagogia da clarineta.

Nas Considerações Finais, apresento as conclusões desse estudo, as implicações e sugestões de temas para futuras pesquisas na área de clarineta, especificamente voltadas à temática sobre *warm up*. Finalmente, apresento as Referências utilizadas neste estudo, assim como os Apêndices que incluem os Roteiros de Entrevista e o Questionário.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Neste capítulo, inicio abordando as escolas de clarineta, a alemã e a francesa, que são historicamente as duas raízes que impulsionaram a criação de outras escolas de clarineta em diversos países. Na sequência, faço uma leitura sobre os espaços formativos em clarineta, as possibilidades e as diversidades na formação musical do clarinetista. A seguir, apresento o professor de clarineta e suas abordagens pedagógicas com a revisão de uma série de pesquisas realizadas com o objetivo de investigar os caminhos metodológicos e pedagógicos de eminentes professores de clarineta no cenário mundial. Em seguida, discorro sobre o material didático e sua relevância como instrumento auxiliar no exercício pedagógico do professor e finalizo escrevendo sobre o conteúdo do material didático, o *warm up*, sua importância e sua aplicabilidade na rotina do clarinetista.

2.1 ESCOLAS DE CLARINETA

A história da clarineta nos apresenta o sistema alemão, conhecido como Sistema *Oehler*⁵ e o sistema francês chamado de Sistema *Boehm*⁶, cada qual com suas características próprias de construção da clarineta que resultam nas suas especificidades quanto à sonoridade, quanto aos dedilhados. Esses dois sistemas geraram respectivamente duas escolas tradicionais de clarineta, que foram se consolidando com o tempo, a escola alemã e a escola francesa.

De acordo com Garzás (2017, p. 1), “a partir dessas raízes principais, muitas outras escolas têm surgido baseadas nas tradições nacionais e culturais⁷”. A autora define o termo escola de clarineta como aquele “formado por um grupo de clarinetistas, normalmente de uma mesma nacionalidade, que dividem uma ideia comum de

⁵ O sistema Oehler é um sistema de chaves da clarineta desenvolvido por Oskar Oehler, baseado na clarineta sistema Muller. É usado principalmente na Alemanha e Áustria.

⁶ O sistema Boehm foi desenvolvido por Klosé, professor do Conservatório de Paris em colaboração com o fabricante Louis Buffet. Eles desenvolveram um novo sistema de chaves baseado naquele que Theobald Boehm tinha desenvolvido para a flauta.

⁷ Tradução do próprio pesquisador.

qualidade sonora, timbre, senso de estilo e material de clarineta similar” (GARZÁS, 2017, p. 1).

Há uma variedade de escolas e estilos nacionais e muitas diferentes ideias de como a clarineta deve soar, porém todas elas têm como raízes as escolas alemã e francesa. Salientamos que a influência da escola francesa tem maior predominância mundo afora, enquanto a escola alemã se concentra na Alemanha e Áustria. A partir dessas principais raízes, diversas escolas de clarineta emergiram baseadas nas suas tradições nacionais e culturais.

No que se refere à tradicional escola alemã, ela teve início com Franz Tausch (1762-1817) e, na sua história, teve proeminentes clarinetistas como Heinrich Baermann (1784-1847), Iwan Muller (1786-1854) e Carl Baermann (1810-1885). Na cena contemporânea, se destacam grandes referências, como Karl Leister e Sabine Meyer na Alemanha e Andreas Ottensamer na Áustria. De acordo com Garzás (2017, p. 1):

O som do clarinete alemão é bastante contrastante do som francês devido à diferença de construção. Esse som pode ser descrito como um timbre escuro e compacto, com mais precisão na afinação, mas com maior dificuldade para tocar pianissimo. A articulação tende a soar mais pesada e mais espessa que o clarinete francês.

A clarineta alemã, ou Sistema Oehler, o qual deriva diretamente da clarineta de Muller possui algumas diferenças em relação à clarineta francesa, como chaves e dedilhados, boquilha, palheta, abraçadeira e formato do tubo. Essas diferenças fazem com que o instrumento tenha uma sonoridade diferenciada, reconhecida pelos clarinetistas como escura e compacta. Entre essas diferenças podemos descrever que o instrumento possui seu próprio dedilhado; o tamanho da boquilha é diferenciado assim como a da palheta e o formato da abraçadeira também é diferente.

Os alemães utilizam palhetas grossas e preferem abraçadeiras de couro ou de linha. O som é redondo. E, as possibilidades de *legato* são extraordinárias, e isso pode ser observado, por exemplo, em obras como as Sonatas de Johannes Brahms⁸.

⁸ As Sonatas de Johannes Brahms n. 1 e n. 2 opus 120 foram escritas em 1894 e dedicadas ao clarinetista Richard Mühlfeld.

Hoje em dia, uma das grandes desvantagens da clarineta alemã seria o seu valor que é alto, enquanto a clarineta francesa é fabricada em larga escala, o que possibilita a sua obtenção por um valor bem mais baixo. Entretanto, devido a longa tradição, as orquestras alemãs continuam aceitando somente clarinetistas que tocam com o sistema alemão e dentro daquele cenário musical estão orquestras com grande qualidade musical.

Por outro lado, encontramos a escola francesa, que “é baseada nas ideias dos clarinetistas do Conservatório de Paris, o qual foi estabelecido em 1795” (TSE, 2018, p. 2). Essa escola “adotou o uso do sistema Boehm da clarineta, desenvolvido por Hyacinthe Klosè (1808-1880) e August Buffet (1789-1864) da renomada companhia de manufaturamento de instrumentos de madeiras Buffet-Crampon” (TSE, 2018, p. 2). Essa fusão “contribuiu para o estabelecimento da escola nacional francesa” (POVLOVSKI, 2012, p. 1).

Essa escola teve início com o clarinetista Joseph Berr (1744-1812) e teve uma linhagem de grandes instrumentistas como Jean Xavier Lefèvre (1763-1829), Hyacinthe Klosé (1808-1880), Cyrille Rosé (1830-1902), Frédéric Selmer (1819-1878), entre outros.

De acordo com Povlovski (2012, p. 2), “depois de Klosé, Cyrille Rose foi um dos professores mais influentes na linhagem da escola francesa de clarineta no século XIX”, trabalhando no Conservatório de Paris de 1876 a 1900. Outra grande contribuição de Rose foi a publicação de uma série de métodos para clarineta que são referência para o estudo do instrumento no mundo todo.

Reportando ao cenário do século XX e XXI, na escola francesa destacam-se eminentes clarinetistas como Ulysse Delécluse, Guy Deplus, Michel Arrignon, Pascal Moragues, Philippe Berrod, Patrick Messina, entre outros.

Em relação ao instrumento, os franceses utilizam geralmente palhetas mais leves com uma melhor resposta para a articulação e geralmente abraçadeiras metálicas. As vantagens são um *detaché*⁹ preciso, assim como um timbre mais leve e expressivo. Um bom exemplo disso encontramos na obra *Première Rapsodie* de Claude Debussy¹⁰.

⁹ Destacado.

¹⁰ A obra *Première Rhapsodie* de Claude Debussy foi composta entre 1909-1910 e dedicada ao clarinetista francês Prosper Mimart.

O sistema francês é amplamente utilizado na maioria dos países pelo mundo e o instrumento oferece uma gama de possibilidades ao clarinetista como variedade de timbres, homogeneidade sonora em todos os registros, flexibilidade de dedilhados, execução de articulações variadas e demanda técnica.

2.2 ESPAÇOS FORMATIVOS DOS CLARINETISTAS

O ensino instrumental difere entre os diversos países, pois tem uma relação com a função, o valor que a música e a educação musical têm em suas respectivas sociedades (HALLAM, 1998). Exemplos podem ser observados em países com forte tradição do ensino de música onde o aprendizado de um instrumento está vinculado ao programa de uma escola de ensino básico. Nesse caso, o aluno tem a oportunidade de estudar um instrumento no período de formação escolar, além da possibilidade de participar de grupos instrumentais como bandas ou orquestras. O fato de fazer música coletivamente se constitui num grande estímulo aos alunos, uma vez que a socialização é inerente ao trabalho coletivo.

Essa seria a maneira mais democrática da universalização do ensino instrumental, pois o acesso à educação básica é um direito do cidadão (BRASIL, 1996).

Nos Estados Unidos, por exemplo, há um modelo de educação musical que, com a tradição das bandas nas escolas de ensino básico, tanto elementar como médio, tem proporcionado o acesso e a difusão da educação musical instrumental de forma abrangente e com qualidade. De acordo com Goldman (1938, p. 9),

As bandas escolares estão formando um futuro público como também instrumentistas. Nem todos os jovens que estão estudando um instrumento vão seguir a carreira de músico, mas todos eles, e isto é seguro de dizer, terão interesse em música pelo resto de suas vidas.

Na Alemanha, outro país de forte tradição musical, a educação musical está presente nas escolas básicas assim como nas escolas de música públicas espalhadas pelo país, as quais complementam a formação de crianças e jovens no aprendizado de um instrumento musical. Essas escolas de música públicas oferecem inúmeras

possibilidades para a formação instrumental, além da oportunizar a prática de conjunto por meio de diversos grupos instrumentais.

Na realidade brasileira, porém, a música não se faz presente na grande maioria das escolas como área de conhecimento, e, tampouco, temos um programa de educação musical instrumental implementado nas escolas de educação básica. Infelizmente, são raras as escolas brasileiras que oferecem este tipo de atividade para seus estudantes.

No Brasil, de acordo com minha experiência, as formas de acesso à aprendizagem de instrumentos de sopro ocorrem por meio das bandas de música civis ou militares, projetos sociais, escolas de música ou conservatórios, universidades, igrejas, escolas técnicas de música, festivais, cursos de curta duração, aulas particulares, entre outros.

Nos dias atuais, no entanto, com o avanço da tecnologia, o acesso à informação é bem mais amplo e rápido e isso torna possível ter aulas *online* de instrumentos, assistir a vídeo-aula, participar de grupos de discussão sobre o instrumento, ouvir gravações, acompanhar um concerto em tempo real, visualizar canais na *internet* com foco no ensino instrumental, e realizar compras *online* de instrumentos, partituras, métodos, gravações e materiais didáticos.

Diante desta realidade, o acesso à aprendizagem da clarineta vem se expandindo com essas novas demandas da tecnologia, e vem alcançando espaços carentes na educação musical e de pessoas qualificadas para o ensino do instrumento, oportunizando assim o acesso à informação e à formação. Presencial ou a distância, essas duas formas de aprendizagem têm características distintas, embora uma possa complementar a outra.

No que se refere ao ensino de clarineta dentro de um espaço formal como escola de educação básica, escola de música ou conservatório, universidade e bandas de música, há diferenças entre si, pois o objetivo do trabalho do ensino instrumental em cada um desses espaços tem suas próprias especificidades.

Além dos conservatórios e escolas de música que ofertam geralmente cursos livres de música, os principais polos de ensino de clarineta são as Instituições de Ensino Superior (IES), as quais apresentam diversas opções entre cursos livres e

profissionalizantes. Eles incluem os cursos de extensão, curso técnico, bacharelado, licenciatura em clarineta, bacharelado em Música Popular Brasileira (MPB), mestrado acadêmico, mestrado profissional e doutorado (FRAGA; BARBOSA, 1996).

No Brasil os cursos de bacharelados em clarineta estão presentes de norte a sul do país, com possibilidades de graduação em universidades públicas e privadas. De acordo com Fraga e Barbosa (2016, p. 29), “a presença da clarineta nas IES se dá, praticamente, por meio do ensino, da performance e da pesquisa”. Segundo os autores, dos 29 cursos específicos ou com habilitação em clarineta no Brasil, o bacharelado no instrumento é oferecido em 22 IES.

Se considerarmos a dimensão do país ainda há uma enorme demanda a ser suprida em relação ao ensino da clarineta no segmento do ensino superior e também no básico. Há vários estados brasileiros que não possuem um curso de bacharelado em clarineta e tampouco um professor especialista no instrumento.

No contexto das escolas de educação básica no país ainda é incipiente o ensino de clarineta, pois a sua efetivação depende de vários fatores, como a existência de uma banda escolar, disponibilidade de instrumentos, regente e professores especializados no ensino instrumental. Nesse contexto, temos uma enorme carência educacional e um campo vasto a ser explorado, pois são poucas as escolas de educação básica brasileiras que fomentam a música através das bandas.

Recentemente, um segmento que vem se expandindo são os projetos sociais com foco no ensino de música, criando, assim, uma oportunidade para que crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social tenham acesso a aprendizagem de um instrumento. O ensino de clarineta vem crescendo nesses núcleos, embora ainda de forma muito tímida, pois fatores como a falta da presença de professores de clarineta e de disponibilidade de instrumentos são os grandes entraves nesses espaços educativos.

Outro espaço de educação musical que vem se expandindo e oportunizando a formação de clarinetistas são as igrejas, principalmente as evangélicas. De acordo com Amorim (2014 p. 31) “As igrejas são, (...) um importante berço para o nascimento de instrumentistas de sopro, sobretudo igrejas evangélicas com a Assembléia de Deus, que tem uma posição de destaque quanto à manutenção de grupos de instrumentistas”.

As bandas de música, por sua vez, acabam sendo a principal aliada na fomentação do ensino e da aprendizagem da clarineta. Espalhadas pelo país, em alguns estados em maior ou menor número, elas chegam às vezes a ser centenárias, seguindo sua missão à base do trabalho de voluntários que acreditam no potencial e no valor que elas têm a oferecer.

Segundo Amorin (2014, p. 17), “as bandas têm sido, no decorrer dos anos, celeiro de músicos de sopro para os mais diversos segmentos musicais” e, nesse sentido, podemos inferir que raro é não encontrar algum clarinetista brasileiro que não teve sua formação inicial ou parcial vinculada a alguma banda de música.

O contexto da formação profissional de um clarinetista no Brasil está ligado a uma formação universitária, a uma graduação em bacharelado em clarineta ou licenciatura em clarineta, opções que são oferecidas pelas universidades brasileiras de norte a sul do país, pelos menos em 29 instituições (REVISTA CLARINETA, 2016).

Há uma predominância de cursos de bacharelado em clarineta no país em relação aos de licenciatura em instrumento. Desse modo, a primeira opção é a mais escolhida pelos clarinetistas. Um outro fator preponderante para essa escolha é que o curso de bacharelado tem como objetivo formar o instrumentista e nesse sentido, os clarinetistas, em sua maioria, tem em mente a ideia de se tornarem instrumentistas qualificados, almejando uma vaga numa orquestra profissional, desenvolvendo atividade solista, camerista, em gravações e/ou como autônomo.

A opção de formação pedagógica geralmente aparece num segundo plano e, em muitos casos, surge por questão de sobrevivência financeira ou por oportunidades de trabalho, uma vez que há mais opções de espaços para trabalhar com o ensino do instrumento do que postos de trabalho para atuar como clarinetista profissional em orquestras e bandas no Brasil, ou ainda menos, como solista.

Desse modo, lidamos com um perfil duplo de clarinetistas: aqueles que são somente instrumentistas, e aqueles que são instrumentistas e professores. Acredito que não seria necessária uma terceira categoria, somente a de professor, pois aqueles que são professores atuam, em algum momento, como instrumentista, em maior ou menor intensidade.

Uma vez atuando como professor e instrumentista, o profissional tem um amplo campo que alia execução e ensino. Nesse sentido, ele pode dimensionar a performance a partir de um olhar como professor, uma vez que quem ensina aprende (FREIRE, 1996) e o clarinetista pode refletir sobre sua própria execução.

Cabe aqui ressaltar que existem excelentes instrumentistas autodidatas, assim como bons professores que não tiveram uma formação pedagógica formal, mas desenvolveram uma pedagogia instrumental através da experiência com a prática de anos de ensino, por vezes, baseado na própria intuição, trilhando e testando diversos caminhos metodológicos e descobrindo a melhor maneira de resolver problemas e chegar a uma boa execução.

Por fim, nos dias atuais, existem muitas possibilidades de formação musical, seja presencial seja a distância, de modo que a concepção contemporânea de formação ganha novos patamares e abrange novas referências e possibilidades.

Neste sentido, discuto no artigo sobre a “Formação do professor de clarineta no contexto brasileiro”, (GARBOSA, 1999) uma abordagem curricular enfocando cinco grupos de conhecimento: formação musical geral, formação musical específica, formação musical complementar, formação pedagógica e atualização na área. Nesse texto, apresento diversas áreas do conhecimento que são extremamente relevantes na formação do clarinetista contemporâneo. Observo ainda que para uma formação mais abrangente e sólida, para o professor de clarineta, seria interessante que todos os grupos dessa abordagem curricular fossem assimilados de forma homogênea.

No âmbito da universidade, há inúmeras possibilidades de formação musical e pedagógica para o clarinetista por meio da oferta de cursos de bacharelado e licenciatura em instrumento. Salientamos, porém, que o curso de bacharelado visa formar o instrumentista, com foco na performance, mas existem algumas matrizes curriculares¹¹ de bacharelados em clarineta que contemplam disciplinas de pedagogia instrumental, subsidiando desta forma o clarinetista para a atividade pedagógica.

Outra possibilidade, já em nível de pós-graduação, é a especialização, que em alguns casos oferta a opção de pedagogia instrumental como foco de curso. Outra

¹¹ A matriz curricular do curso de bacharelado em clarineta da UFSM contempla as disciplinas: Introdução à Pedagogia da Clarineta, História e Literatura da Clarineta e Estudos de Orquestra.

opção mais recente seria o mestrado profissional, que é um curso focado na performance, mas que também contempla disciplinas pedagógicas complementares.

O mestrado acadêmico e o doutorado, por sua vez, já possuem uma linha voltada à formação do pesquisador e, assim, contribuem sobremaneira já que possibilitam uma produção acadêmica-científica maior na área de Música.

Em artigo, publicado em conjunto com Joel Barbosa e Vinícius Fraga na Revista Clarineta, analisamos a crescente demanda de trabalhos acadêmicos realizados sobre a clarineta no país num universo de 173 trabalhos realizados no período de 1945 a 2018, e observamos que, a partir da criação dos mestrados e doutorados em Música no país, houve uma crescente produção de pesquisas realizadas. São inúmeros os tópicos abordados pelos pesquisadores tais como ensino, história, instrumentos, repertório, material didático, música e tecnologia, que podem ser acessados, estudados e que servem como subsídios para o trabalho do clarinetista. (GARBOSA, BARBOSA, FRAGA, 2018).

Neste sentido, saliento que, desde 1996, existe a Associação Brasileira de Clarinetistas (ABCL), criada no primeiro encontro nacional de clarinetistas, evento pioneiro realizado na Universidade de Brasília (UNB), pelo professor Dr. Ricardo Freire, e que foi o embrião do que é hoje a ABCL e todo seu movimento em prol da clarineta no Brasil.

Essa associação de classe congrega profissionais e estudantes de todo o país e tem promovido, em diversas regiões do Brasil, congressos, encontros, seminários, *master class*, concursos e cursos voltados à clarineta e a todos os instrumentos da sua família. A partir da ABCL foi criada a *Revista Clarineta*, periódico *online* que é também um meio de divulgação da produção acadêmica da área e aborda diversos temas pertinentes ao universo da clarineta.

2.3 PROFESSORES DE CLARINETA E SUAS ABORDAGENS PEDAGÓGICAS

O interesse por pesquisas acadêmicas com foco na pedagogia de professores de clarineta tem crescido entre os pesquisadores clarinetistas como podemos verificar na revisão da literatura realizada para este estudo.

Estudos de Clark (1983), McClellan (1987), Kycia (1999), Schmidt (2001), Cheeseman (2001), Dees (2005), Gunlogson (2006), Miller (2010), Pavlovski (2012), Eastwood (2015), Araújo (2016), Tse (2018) nos revelam a riqueza de possibilidades pedagógicas para o ensino da clarineta explorando o trabalho de eminentes professores que dedicaram ou dedicam suas vidas ao ensino e à performance do instrumento.

Clark (1983), em sua pesquisa sobre Leon Russianoff, visou compreender a filosofia de ensino e a metodologia utilizada por este professor que foi um dos grandes pedagogos da clarineta nos Estados Unidos no século XX. Segundo seu ex-aluno Stanley Drucker (CLARK, 1983, p. 80), “ele é para o ensino o que um grande artista é para a performance”.

Russianoff tinha como foco o “desenvolvimento das qualidades do indivíduo e da criatividade” (CLARK, 1983, p. 40) e procurava o desenvolvimento das habilidades inerentes a cada aluno de clarineta (CLARK, 1983). De acordo com seu ex-aluno Michael Getzin (CLARK, 1983, p. 50), Russianoff tinha em mente que “a aula é para aprender e o concerto é para a performance”.

Russianoff escreveu um Método para Clarineta (1982), o qual utilizava com seus alunos e dentro da prática de rotina de *warm up* recomendava o estudo diário da sonoridade com exercícios atrelados à respiração, às escalas e arpejos e à articulação (CLARK, 1983).

McClellan (1987) realizou uma pesquisa sobre o renomado clarinetista e professor David Weber (1913-2006) com o qual estudou na *Julliard School of Music* em Nova York “por um período de seis anos” (McCLELLAN, 1987, p. 19).

Weber além de professor teve, grande atuação como instrumentista de orquestra, participando de várias formações orquestrais durante sua trajetória profissional como a *NBC Symphony*, *Metropolitan Opera Orchestra*, *CBS Symphony* e

New York City Ballet Orchestra. David Weber foi aluno de Daniel Bonade (1896-1976) e Simeon Bellison (1883-1953), dois grandes nomes da história da clarineta nos Estados Unidos e, segundo McClellan (1987, p. 29), “Weber admirava a musicalidade de Bellison e foi influenciado por suas interpretações”.

Ambos os professores, Bonade e Bellison, influenciaram David Weber sobre a prática dos fundamentos básicos da clarineta como, por exemplo, nos estudos das escalas. McClellan (1987, p. 31), comenta que “a ênfase na produção do som e exercícios básicos, como escalas e arpejos, esteve presente em todas as experiências de aprendizagem que Weber teve”.

Isto refletiu para formar os princípios básicos de sua pedagogia, na qual o *warm up* passou a ter uma importância fundamental. Segundo McClellan (1987, p. 32), Weber “requeria que seus estudantes combinassem hábitos de bom estudo com os fundamentos da boa técnica da clarineta”. Exercícios de sonoridade, escalas e arpejos, e exercícios de *staccato* figuram na lista para trabalhar os fundamentos na clarineta, e de acordo com (McCLELLAN, 1987, p. 64), “o clarinetista sério pode usar este material para desenvolver uma rotina de prática diária”.

Kycia (1999), em sua pesquisa de doutorado, fez uma investigação sobre a carreira e a pedagogia de Daniel Bonade, considerado um dos fundadores da escola americana de clarineta e, segundo a autora, “foi um dos professores de clarineta mais influentes de todos os tempos” (Ibid., p. 1). Através de depoimentos de setenta de seus ex-alunos e colegas, Kycia (1999) traçou a trajetória musical e pedagógica de Bonade, com uma perspectiva histórica.

Como pedagogo, Bonade publicou seu método *Clarinetist's Compendium*, no qual estão expostas suas principais ideias sobre os fundamentos básicos da clarineta e esse método tem sido uma referência para o ensino e aprendizagem do instrumento. Segundo Kycia (1999), a metodologia de ensino de Bonade envolvia embocadura, posição da língua, respiração, sonoridade, dedilhados e movimento de dedos, *staccato*, *legato*, fraseado, dinâmicas e ajustes de palhetas.

Em relação ao *warm up*, segundo Kycia (1999, p. 82), Bonade defendia “alguns warm ups básicos para ajudar instrumentistas a manter em forma”. Entre eles estão:

notas longas, escalas maiores e menores, escalas em terças, arpejos, intervalos de 12ª ligados.

[...] hoje os warm-ups para a clarineta são com certeza tão importantes como eram na época de Bonade. Tocar qualquer instrumento bem, envolve tocar regularmente warm-ups para sonoridade e técnica. As escalas e escalas em terças podem ajudar a manter a embocadura e dedos em forma e notas longas e exercícios de intervalos de 12ª. são bons para a sonoridade. (KYCIA, 1999, p. 84).

Cheeseman (2001) pesquisou sobre duas grandes clarinetistas inglesas do século XX, Thea King (1925-2007) e Pamela Weston (1921-2009). Ambas tiveram grande atuação como professoras de clarineta em instituições de Londres como o *Royal College of Music* e *Guidhall School of Music*.

De acordo com Cheeseman (2001), “amplamente reconhecida por sua extensa discografia, performance e ensino, a clarinetista inglesa Thea King é uma das clarinetistas mais importantes da última metade do século XX”. King foi defensora da música inglesa e muitos compositores lhe dedicaram obras. Sobre o início da atuação docente, Cheeseman (2001, p. 39) informa que, “em 1961, King se tornou professora no *Royal College of Music*”. Nessa instituição, ela permaneceu até 1987 e depois começou a dar aulas no *Guidhall School of Music*. King sempre dividiu seu tempo entre as inúmeras performances e o ensino, empenhando-se para que os estudantes tivessem uma educação completa.

Segundo Cheeseman (2001, p. 40),

King enfatizava diversas coisas no seu ensino. Paralelamente as obras solo e estudos, seus estudantes tocavam inúmeros exercícios de escalas. Ela reconhecia que elas são particularmente importantes para os músicos, pois são a base de tudo, além do lado da musicalidade e também da agilidade.

Outra grande clarinetista, foco da pesquisa de Cheeseman (2001), foi Pamela Weston (1921-2009) que atuou como professora na *Guidhall School of Music* de 1951 até 1969 e depois passou a dar aulas particulares. De acordo com Cheeseman (2001, p. 40), “Weston descreve sua carreira musical em três partes: performance, ensino e pesquisa”. Weston também publicou bastante material didático, uma vez que gostava

de ensinar clarinetistas de todos os níveis, e a partir de um convite de um editor nos anos 1950 começou a produzir material para estudantes iniciantes.

Cheeseman (2001, p. 54) destaca que “muito das ideias de Weston sobre o ensino de clarineta estão detalhadas em seu livro *The Clarinet Teacher’s Companion*, escrito em 1976. Neste livro estão detalhes específicos para professores para o ensino da clarineta”. Os tópicos são voltados para a técnica da execução: embocadura, respiração, articulação, posição da mão e movimento dos dedos. Ela também aborda a seleção de instrumentos e palhetas, assim como a interpretação.

Também se destacando nesse segmento de pesquisa, Schmidt (2001) investigou as contribuições para a área de clarineta baseadas no ensino de técnica do professor Kalmen Opperman (1919-2010).

Opperman estudou com Simeon Bellison e Ralph McLane. Como clarinetista atuou em orquestras de musicais da *Brodway* por mais de 50 anos (SCHMIDT, 2001) e também foi principal clarineta da Orquestra do *American Ballet Theatre*.

De acordo com Schmidt (2001, p. 14), como professor Opperman, “enfaticava a importância da prática produtiva, que conduz aos fundamentos técnicos do som”. As aulas de Opperman eram direcionadas às necessidades de cada aluno, visando estabelecer metas para o desenvolvimento individualizado.

Uma das características da pedagogia de Opperman era o foco no estudo da articulação, *staccato* e *legato*. Ele direcionava estudos de articulação para cada aluno sempre com atenção na velocidade e clareza da língua. Ele era muito cuidadoso com a sonoridade e dizia que esse comportamento era herança da escola que teve com Bellison e McLane (SCHMIDT, 2001). Opperman teve uma grande produção de materiais didáticos voltados a exercícios técnicos para clarineta e segundo Schmidt (2001, p. 22), “ele sempre esperava que os estudos de técnica fossem tocados com musicalidade e bonita sonoridade”.

Margareth Dees (2005) investigou a pedagogia de oito destacados professores de clarineta no cenário universitário americano, incluindo Deborah Chodacki, Howard Klug, Frank Kowalsky, Richard MacDowell, Fred Ormand, Robert Spring, Elsa Ludwig-Verdehr e John Weignand. O objetivo da pesquisa foi fazer uma narrativa sobre o

ensino desses professores em seus estúdios, destacando seus estilos e filosofia de ensinar.

Dees (2005) observou muitas similaridades nas abordagens pedagógicas desses professores e relatou que “todos os professores trabalham com seus estudantes a qualidade do som nas aulas, o qual sugere a importância da produção de uma boa sonoridade” (Ibid., p. 116).

Além da sonoridade, outros pontos foram ressaltados pelos professores como a prática diária correta, fraseado, articulação e posição da língua. Todos os professores mesclam aula individual com aula coletiva, “nas quais uma variedade de tópicos são discutidos e os estudantes tem a oportunidade de tocar” (DEES, 2005, p. 117).

Os professores pesquisados concordam que “ouvir gravações é essencial para o desenvolvimento da produção do som, fraseado e musicalidade em geral” e que eles têm se tornado “mais rigorosos com algumas coisas como os fundamentos” da clarineta (DEES, 2005, p. 117). Por outro lado, os professores estão mais flexíveis com outras coisas, “sabendo que alguns aspectos da execução do estudante envolverão naturalmente algum tempo” (DEES, 2005, p. 117). A pesquisadora conclui que os professores vislumbram o desenvolvimento da autonomia de seus estudantes querendo que “seus estudantes obtenham ferramentas necessárias para ensinar a si mesmos” (Ibid.).

Também dentro da temática da pedagogia da clarineta, Elizabeth Gunlogson (2006), investigou sobre a vida e a metodologia de ensino de Stanley Hasty (1920-2011), professor emérito da *Eastman School of Music*, que ensinou de 1955 a 1985, influenciando gerações de clarinetistas.

Entre seus ex-alunos, encontramos eminentes clarinetistas como David Bellman, Larry Combs, Frank Kowalsky, Elsa Ludewig-Verdehr, Tom Martin, Maurita Murphy Mead (GUNLOGSON, 2006).

De acordo com Gunlogson (2006), Hasty, na sua abordagem pedagógica, focava nos fundamentos da clarineta como postura, respiração, posição de mãos e dedos, embocadura, apoio da respiração, posição da língua, técnica de dedos, articulação, fraseado, expressividade e entonação, elementos dos fundamentos da execução da clarineta. Nesse sentido, para seus alunos, Hasty recomendava, a prática de *warm ups*,

envolvendo notas longas, escalas maiores e menores, escalas em terças e arpejos (GUNLOGSON, 2006).

Stanley Hasty, notável professor de clarineta, por sua vez, deixou um legado no ensino do instrumento. Como professor, era muito exigente e ético e, em seu estúdio, o foco era sempre a clarineta. Ele estimulava nos seus alunos o senso de confiança e o desejo de serem melhores músicos. Tinha a habilidade de demonstrar conceitos em detalhes sobre o instrumento e sobre música explorando o melhor de seus alunos (GUNLOGSON, 2006).

De acordo com Frank Kowalsky, ex-aluno de Stanley Hasty (GUNLOGSON, 2006, p. 177), “ele entendia de clarineta, entendia de pedagogia, entendia a psicologia de seus estudantes e entendia a música melhor do que ninguém. Ele era natural e sabia articular isto”.

Revisando a literatura sobre pedagogia da clarineta, encontramos a pesquisa de Kimberly Miller (2010) sobre Carl Baermann, que investigou a sua influência na clarineta no séc. XIX como pedagogo, compositor e técnico de instrumento. Carl Baermann (1810–1885) deixou um legado na história da clarineta que continua influenciando os clarinetistas da atualidade. Era filho de Heinrich Baermann (1784-1847) para o qual Carl Maria von Weber (1786-1826) compôs suas obras.

Carl Baermann foi professor de clarineta no *Royal School of Music* em Munique, de 1864 até a sua aposentadoria (MILLER, 2010). Uma de suas grandes contribuições para o ensino da clarineta foi seu método, *Vollständige Klarinett-Schule*, material pedagógico obrigatório para clarinetistas de todos os níveis, independentemente se forem da escola alemã ou francesa. Seu método apresenta um conceito amplo sobre tocar clarineta, focando na produção do som, habilidade técnica, dedilhados, mudanças de registros, articulação baseado em tonalidades.

De acordo com Miller (2010), a pedagogia de Baermann em relação à clarineta incluía a embocadura, produção de som, movimento dos dedos, ornamentação, expressão e “talvez sua maior contribuição pedagógica venha do seu conceito de produção de som” (MILLER, 2010, p. 7). Carl Baermann é um nome de referência dentro da história da clarineta e deixou sua identidade como editor, inovador no mecanismo da clarineta, performer e pedagogo.

Já a pesquisa de Branko Pavlovski (2012) teve como objetivo investigar a abordagem de ensino do professor e clarinetista americano William Blayney (1951), sua contribuição para a sedimentação das ideias da escola francesa para clarineta, e essa influência nos clarinetistas americanos. Além de professor, Blayney tem tido uma intensa atividade como clarinetista atuando em orquestras sinfônicas, ópera e ballet, musicais da Broadway e trilha sonoras de filmes. Na área de ensino, tem atuado em instituições como o *Peabody Conservatory*, *Baltimore School for Performing Arts* e *University of Maryland*. Seu foco pedagógico se concentra nos fundamentos da clarineta como a sonoridade, *legato*, articulação, fraseado e habilidade técnica (PAVLOVSKI, 2012).

William Blayney é também um professor que defende a prática diária do *warm up* para o clarinetista e, segundo Pavlovski (2012, p. 81), Blayney “diz que a prática diária deve começar com um período de *warm up* e isso deve ser feito diariamente”. O *warm up* diário tem muitas finalidades e, de acordo com Pavlovski (2012, p. 81), “nestes propósitos incluem o aquecimento, a revisão, e a manutenção de todos os aspectos da execução da clarineta”. O *warm up* que Blayney trabalha com os alunos inclui, sonoridade, movimento de dedos, articulação, escalas e arpejos (PAVLOVSKI, 2012).

Na pesquisa de Sara Eastwood (2015), a autora investigou a trajetória de vida e de ensino do professor John D. Mohler (1929-2019), professor emérito da *University of Michigan*, que se aposentou em 1994. Mohler estudou clarineta com Ralph McLane e Williams Stubbins, os quais foram grandes influenciadores na sua formação e referências para o seu ensino do instrumento.

Na sua atuação como professor de clarineta, segundo Eastwood (2015, p. 34), “Mohler tinha uma paciência e uma abordagem metodológica para ensinar os conceitos apropriados e os fundamentos”. Observamos a atenção com questões relativas aos fundamentos da clarineta em sua didática instrumental. Isso fica evidente, na fala do próprio professor Mohler na pesquisa de Eastwood (2015, p. 34) quando diz que

[...] você tem que apenas conduzir gentilmente (em alguns casos mais que outros) os estudantes para várias direções. Você faz isso com a prática lenta dos fundamentos. Não fique muito empolgado em tocar muitas notas cedo. Primeiro, desenvolva um respeito e uma capacidade de tocar o instrumento até que certos fundamentos sejam dominados ou se tornem conscientes.

Seu ex-aluno, Robert Spring, professor de clarineta da *Arizona State University* corrobora sobre esta abordagem pedagógica de Mohler dizendo que

Mohler era muito bom em ensinar conceitos básicos. Ele lhe dava uma maneira de fazer coisas que sempre funcionavam. Ele lhe dava o caminho para o warm up que cobria todos os aspectos essencial que você precisava. Todos os materiais que ele passava cobriam os conceitos básicos, como produção de som, movimento dos dedos, articulação e combinação desses conceitos. Olhando como ele fazia isso, era muito bem pensado. Ele levava você de um nível muito inicial, com uma maneira básica de produzir certos fundamentos, para uma maior complexidade, a medida que progredia. Era como um projeto grande que você começava no alicerce e tudo era construído em cima disso. E quando chegava realmente a hora de se apresentar, você tinha todas as ferramentas para fazê-lo. (EASTWOOD, 2015, p. 34).

Observo, dessa forma, que o trabalho de *warm up* era uma abordagem essencial no ensino de clarineta realizado por Mohler e que inúmeros de seus ex-alunos levam consigo esta mesma concepção pedagógica.

A pesquisa de doutorado de Amandy Araújo (2016) teve como objetivo investigar as concepções pedagógicas do professor D. Ray McClellan professor de clarineta na *University of Georgia* em Athens, através de um estudo de caso. McClellan estudou com David Weber na *Julliard School* em Nova York no seu mestrado e doutorado e, como performer, tem atuado tanto em orquestras como solista, bem como professor, ministrando master class em diversos países.

David Weber teve uma grande influência na sua formação musical e consequentemente na abordagem pedagógica da condução de seu estúdio¹² na *University of Georgia*. Nesse contexto, “o *warm up* é um dos mais importantes aspectos do ensino do Dr. McClellan” (ARAÚJO, 2016, p. 29). De acordo com McClellan (ARAÚJO, 2016, p. 29), “para tocar maravilhosamente, com refinamento e controle no mais alto nível possível, um *warm up* completo é essencial para mim”.

De acordo com Araújo (2016) a pedagogia de McClellan foi desenvolvida a partir de suas próprias experiências como estudante, professor e performer. Sua didática de ensino é estruturada e competente e faz conexões com as ideias de grandes professores e clarinetistas do passado.

¹² Estúdio, nesse caso, se refere a sala de aula ou a classe de alunos de um determinado professor.

Uma outra pesquisa realizada sobre a pedagogia da clarineta é o estudo de Jessica Tse (2018) sobre o eminente professor canadense Avrahm Galper (1921-2004), nome de referência na escola canadense para clarineta. O objetivo da pesquisa foi analisar os impactos e implicações da pedagogia de Galper entre seus ex-alunos.

Galper teve grande atuação como clarinetista e professor além de ter tido grande produção de livros e materiais para a clarineta. Ele estudou clarineta com Tzvi Tzipine na Palestina, Frederick Thurston em Londres e Simeon Bellison em Nova York. Foi também professor na *University of Toronto* onde desenvolveu por décadas um intenso e frutífero trabalho de ensino do instrumento, tendo entre seus ex-alunos destacados clarinetistas atuantes no cenário internacional.

A filosofia da pedagogia de Galper tinha como base trabalhar com os fundamentos da clarineta e isso pode ser observado nas narrativas de seus ex-alunos (TSE, 2018). De acordo com Tse (2018, p. 54) “Galper acreditava que a construção de um fundamento forte e domínio dos elementos básicos da execução na clarineta eram alguns atributos necessários para ser um músico eficiente”. A sonoridade do registro *chalumeau* era o ponto de partida para o desenvolvimento do clarinetista e “quando o estudante estava confortável com o registro grave, ele poderia estar apto para transferir o som e a técnica para todos os outros registros” (TSE, 2018, p. 54). As ideias de Galper sobre os fundamentos da clarineta podem ser encontradas no seu livro *Tone, Technique and Staccato (1999)*, o qual tem sido utilizado por professores e clarinetistas em vários contextos.

Destacam-se em todas as pesquisas revisadas para este estudo algumas similaridades entre as pedagogias utilizadas por estes eminentes professores de clarineta em diferentes períodos, contextos e países. Entre elas, posso listar a importância dada ao estudo e prática dos fundamentos da clarineta, ou seja, o foco da prática do *warm up* na rotina do clarinetista visando o desenvolvimento integral das suas habilidades e o seu refinamento na performance do instrumento.

2.4 MATERIAIS DIDÁTICOS

Quando penso em materiais didáticos primeiramente vem à mente aqueles livros didáticos que os professores utilizam nas escolas com um conteúdo específico para as disciplinas que estão ensinando. Embora materiais didáticos não sejam somente livros, como materiais eles podem ser físicos ou virtuais e são considerados didáticos por reunir meios que facilitam o ensino e aprendizagem de um determinado conteúdo.

Nesse sentido, posso definir material didático como sendo um instrumento ou um produto pedagógico utilizado num contexto de ensino e aprendizagem, especificamente como um material de instrução já que é preparado para ter uma finalidade didática.

Nesta perspectiva, observo que todo material didático passa por três processos distintos, sendo o primeiro a sua produção, em que o autor cria, elabora, sistematiza suas ideias acerca de um determinado conteúdo e finaliza o produto através da sua publicação ou não. Na segunda parte, entra a circulação deste material didático com a divulgação e a distribuição entre os aprendizes e leitores interessados naquele determinado conteúdo; e na terceira parte deste processo entra a apropriação daquele conteúdo, através das suas leituras, entendimento, assimilação e quando for o caso, a aplicabilidade prática do conteúdo.

Nesse sentido, encontro na perspectiva teórica de Roger Chartier, historiador e pesquisador francês, que trabalha com a história do livro, da edição e da leitura, um referencial que envolve o tripé produção, circulação e apropriação.

De acordo com Garbosa (2009, p. 22) na visão de Chartier “os objetos culturais, em sua dimensão material, são elaborados, transmitidos e apropriados pelos indivíduos mediante os processos de produção, circulação e apropriação”.

Nesse contexto, como objetos culturais, os materiais didáticos são elaborados pelos autores, professores, transmitidos através das formas de ensino e de aprendizagem e apropriados pelo aluno, seu principal leitor, que se apodera do conhecimento em questão.

Nessa perspectiva, em termos de materiais didáticos em música, temos uma série de possibilidades como livros, métodos, CD, DVD, polígrafos, entre outros que assessoram a atividade pedagógica do professor de música.

No caso do ensino instrumental, o método é o mais tradicional dos materiais didáticos devido à sua tradição histórica que nos remete ao século XVIII, com os tutoriais para cravo, pianoforte, harpa, violino, violoncelo, flauta traverso, e expandindo no século XIX para outros instrumentos através do ensino nos conservatórios europeus. Desde então, os métodos vêm sendo utilizados como referências e suporte didático aos professores no ensino de instrumentos musicais.

A diferença de abordagem nos métodos nos séculos XVIII e XIX, universalista e especialista, respectivamente, pode ser observada por Fagerlande (1996, p. 31 apud REYS, 2011, p. 33) sobre os métodos para pianoforte.

Enquanto no século XVIII os métodos procuravam interligar de maneira natural todos os problemas relativos ao aprendizado, ou seja, unir os aspectos técnicos aos musicais, resultando em verdadeiras obras da literatura musical, como vimos em Bach, Scarlatti e Couperin, no século XIX, ao contrário, a tendência é de uma maior divisão, de uma compartimentalização entre técnica e música, razão pela qual os métodos deste período se dedicam exclusivamente aos aspectos puramente técnicos.

Há vários métodos escritos em outros séculos que ainda hoje são referências no ensino de instrumentos enquanto material de apoio, como por exemplo o método Klosé para clarineta publicado em 1879. Hyacinth Klosè (1808-1880) foi professor de clarineta no Conservatório de Paris de 1838 a 1868 e co-inventor do sistema Boehm da clarineta francesa (HOEPRICH, 2008).

Nesse sentido, segundo Reys (2011, p. 32), “método é um livro didático que pode representar um guia de trabalho, um material de apoio pedagógico, uma sistematização útil e prática do processo de ensino instrumental”.

Dentro desse conceito, posso encontrar dois tipos de métodos, aqueles que visam a aprendizagem das habilidades técnicas e musicais necessárias para a execução de um instrumento musical e aqueles que visam desenvolver certas habilidades técnicas específicas em um instrumento musical.

Importante salientar que, conforme, Reys (2011, p. 33) os métodos musicais refletem “uma realidade histórica, social e educacional” e eles expõem as intenções do autor em relação a quais pontos serão abordados, de que forma abordá-los, de que maneira as partes se articulam, para qual grau de dificuldade técnica instrumental, para qual nível de performance do estudante, entre outros.

Evidentemente, hoje em dia há uma grande produção de métodos musicais para todos os níveis de ensino de instrumento, seja para o ensino individual seja para o ensino coletivo, principalmente por parte das editoras internacionais. A produção de métodos musicais para o ensino coletivo de instrumentos tem crescido bastante tanto no segmento de sopros, através dos trabalhos com bandas, como também na área de cordas.

Os métodos abordam diferentes metodologias da educação musical instrumental e são “elaborados, geralmente por professores-instrumentistas que visam sistematizar e materializar um processo de ensino” (REYS, 2011, p. 34).

Como relatei anteriormente, o método musical pode ser um livro que visa desenvolver habilidades técnicas específicas em um instrumento musical. Nesse sentido, dentro dessa amplitude de possibilidades temáticas, podemos encontrar: métodos voltados para o desenvolvimento do staccato; métodos para o aprimoramento do *legato*; métodos focados em escalas e arpejos; métodos direcionados à articulação; métodos dirigidos à prática da improvisação; métodos para desenvolver habilidades com técnicas extendidas; métodos com orientação para a performance de ornamentos do período barroco; métodos para desenvolver as técnicas para a performance da música klezmer¹³; métodos para estudar a linguagem do jazz¹⁴; métodos para prática do *warm up*, entre outros.

Esses métodos musicais que apresentam uma temática específica, oportunizam um enfoque mais detalhado e aprofundado em um determinado assunto, guiando o instrumentista a estudar com mais propriedade e refinamento as particularidades de um determinado tópico.

Nesse sentido, em relação aos materiais didáticos para *warm up*, foco desta pesquisa, há pouco material publicado. A maioria dos professores de clarineta, quando trabalham com *warm up*, ou utiliza seu próprio material não publicado, em forma de polígrafo, ou extrai de cada método aquilo que acha relevante para seus alunos ou segue um material didático já elaborado e impresso.

¹³ A origem da música Klezmer se deu do século XV. É música judaica não religiosa baseada no folclore dos países do leste europeu e dos Balcãs Orientais.

¹⁴ Música moderna de origem afro-americana, caracterizada pelo improvisado, forma sincopada, polirritmia, basicamente extraídos do *ragtime* e do *blues*.

Entre os materiais didáticos de *warm up*, selecionei para a presente pesquisa dois métodos que foram publicados, o *Clarinet Warm-ups Materials for the Contemporary Clarinetist* de Kelly Burke (1995) e *Tone, Technique and Staccato* de Avrahm Galper (1999); e um em forma de polígrafo, *Warm-Up Routine Applied Clarinet* de D. Ray McClellan (1986).

Cada um desses materiais didáticos traz ideias diversificadas voltadas às práticas de *warm up* para os clarinetistas, propostas baseadas na experiência individual de cada autor, porém, com muitas similaridades. Saliento, entretanto, que o valor do material didático não está somente nele, mas também na maneira como o estudamos e nos apropriamos de seu conteúdo.

2.5 WARM UP

Warm up é um verbo frasal (*phrasal verb*) em língua inglesa que significa “aquecer” em português. Verbos frasais são verbos que vêm acompanhados por preposições ou advérbios, e neste caso, o “*up*” é uma preposição que indica movimento de subir, erguer, elevar. “O verbo juntamente com a preposição forma uma nova unidade linguística que apresenta um significado geralmente bastante diferente daquele verbo original, destituído de preposição” (MICHAELLIS, 2009, p. VII).

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 266), aquecimento é uma série de exercícios físicos leves, feitos antes de qualquer desempenho atlético ou ginástico, e que são capazes de estimular o aumento do fluxo sanguíneo para os músculos, com o que se abrem pequenos capilares que facilitam a remoção de resíduos e a absorção de oxigênio pelo organismo, tornando maior a resistência muscular, a flexibilidade, e diminuindo o risco de lesões.

Embora não seja uma prática sistemática entre músicos, o aquecimento físico para instrumentistas é extremamente importante, pois a atividade de execução instrumental envolve o esforço repetitivo de inúmeros músculos e partes do corpo, e para que lesões sejam evitadas, faz-se necessário essa prática.

O Dicionário Houaiss (2001, p. 266) traz também outra definição para aquecimento, como a aplicação deste tipo de exercício antes de um desempenho, uma atuação musical, capaz de tornar mais eficiente uma habilidade psicomotora.

Essa segunda definição, no caso dos músicos, é conhecida como *warm up* ou aquecimento, e é definida como a sessão inicial realizada durante a prática diária do estudo instrumental na qual o instrumentista trabalha os fundamentos da execução musical, aquecendo o instrumento e os seus músculos, por meio de exercícios específicos e pontuais para o desenvolvimento da sonoridade, técnica e articulação.

No caso dos clarinetistas, nessa sessão inicial de estudo são trabalhados os aspectos fundamentais para a performance na clarineta, como embocadura, sonoridade, postura, dedilhados, posição das mãos, respiração e articulação (DIETZ, 1998) considerados pontos básicos como preparação para a posterior execução de estudos técnicos e repertório.

A duração da prática de *warm up* depende muito do contexto e de como o clarinetista incorpora esta prática na sua rotina, mas, de acordo com Walker (2017, p. 185), o “warm up deve durar quarenta e cinco minutos, se possível, para cobrir a embocadura, som, articulação e escalas”. A autora ainda salienta que “um bom warm up prepara você para horas de resistência e previne lesões”.

O estudo de um instrumento musical requer uma série de questões dos instrumentistas, como a aquisição de habilidades aural, cognitiva, técnica, musical e de performance (HALLAM, 1998) que são aprendidas e desenvolvidas durante todo o processo de aprendizagem e prática de um instrumento.

Dessa forma, para se obter progressos nos estudos do instrumento, exige-se que o instrumentista invista bastante tempo e dedicação na prática instrumental através de uma rotina de estudos sistemática e planejada. Ericsson, Prietula e Cokely (2007, p. 1) salientam que a “expertise é fruto, de anos de prática intensa e orientação dedicada”. Com vistas à aquisição de alto nível de performance, Santiago (2006) destaca a prática deliberada no estudo instrumental.

Segundo ERICSSON, KRAMPE E TESCH-RÖMER (1993, p. 368), a prática deliberada constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a

superar suas fragilidades e melhorar sua performance. (SANTIAGO, 2006, p. 53).

Dentro dessa prática sistemática de estudos para um instrumentista, o *warm up*, deve receber uma especial atenção de tempo e estudo. Saliento que, em referência à pedagogia instrumental, a prática de *warm up* é essencial como rotina de estudo, e é presenciada na maioria dos contextos, provendo habilidades técnicas (HALLAM, 1998).

Independente do instrumento, vários aspectos deverão ser trabalhados no *warm up* através de exercícios específicos, visando um resultado satisfatório na preparação para a performance musical. Nesse momento inicial, vários pontos são enfatizados, como a respiração, o suporte do ar, o aquecimento muscular, a sonoridade, a embocadura, a articulação, o movimento dos dedos que, trabalhados sistematicamente, oportunizam uma melhor flexibilidade e preparação para a performance

Dessa forma, instrumentistas de sopro se confrontam cotidianamente com essa demanda, embora geralmente os instrumentistas de metais tenham uma maior tradição e costume em trabalhar com *warm up*. Burke (1995, p. 5) relata que “tendo sido treinada como uma instrumentista de metal como também como clarinetista, sempre me intrigou porque muitos clarinetistas ignoram os benefícios de uma rotina consistente de *warm up*”.

Talvez isto possa ser explicado pela próprio formato dos instrumentos de metais, nos quais a relação bucal e embocadura assume um papel fundamental na execução musical e levam os instrumentistas de metais a desenvolverem esse hábito desde o início do aprendizado nesses instrumentos, desse modo estabelecendo uma prática de *warm up* como rotina.

No caso das madeiras e especificamente da clarineta, uma grande parte de professores corrobora sobre a importância do *warm up* na prática diária do instrumentista e vem estimulando seus alunos a inserirem esta prática no seu dia a dia. Porém, essa prática ainda não é tão assimilada como no caso dos metais. Sabe-se, no entanto, que, os benefícios são inúmeros para um instrumentista e vão desde o aquecimento muscular até a ampla conscientização e preparação da sonoridade, técnica e articulação.

Inúmeros professores têm enfatizado a importância da prática sistemática do *warm up* para os clarinetistas como uma rotina de um estudo visando prover melhorias para a performance do instrumento. Assim, incluem o *warm up* na sua metodologia de ensino, incentivam e conscientizam os alunos em seus respectivos estúdios da necessidade de fazer *warm up* na sua prática diária. Relatos de alguns professores de clarineta com larga experiência no ensino corroboram a importância da inclusão do *warm up* como rotina de estudo do clarinetista.

Elizabeth Aleksander, do estúdio de clarineta da *University of Tennessee Martin*, define o *warm up* “como um período de tempo no início da prática instrumental em que você foca em um aspecto da execução de cada vez”. Segundo a professora, “isto permite que você foque nos fundamentos e comece a fazer alguma mudança no que você vem trabalhando nas suas aulas”¹⁵

Robert Spring, professor de clarineta na *University of Arizona*, por sua vez, salienta que “a parte mais importante de qualquer tempo do estudo da prática diária é o período do *warm up*”¹⁶. O autor ressalta que utiliza o *warm up* diariamente em suas aulas e na performance.

O professor K. Tod Kerstetter da *Kansas State University*, também designa para seus alunos o *warm up* na rotina diária de estudos, exemplificando alguns padrões de *warm up* no seu *handbook*¹⁷ voltado para seu estúdio.

O professor David Shea, da *Texas Tech University*, também propõe um *warm up* de rotina para seus alunos que ele aconselha que seja memorizada. O autor afirma que “quando você termina o *warm up*, os músculos de sua embocadura estarão mais aquecidos e o uso do ar estará no seu pico”¹⁸.

¹⁵ Disponível em: <https://www.utm.edu/departments/clarinet/_pdfs/Warming%20Up.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.bandworld.org/pdfs/SpringWarmUp.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.kstate.edu/mtd/music/docs/clarinet/ksuclarinethandbook.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

¹⁸ Disponível em: <<http://webpages.acs.ttu.edu/dshea/TexasTechDailyClarinet.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

O professor Adam Ballif da *Brigham Young University – Idaho* ressalta que o “warm up é a parte mais importante da seção de prática. É o momento em que construímos resistência, qualidade sonora e técnica¹⁹”.

A clarinetista inglesa Pamela Weston (1976, p. 113) afirma que “o professor deve treinar o aluno a considerar o *warm up* como um destaque preliminar necessário, pois sem isto sua performance certamente será pobre no começo e poderá nunca recuperar”.

Posso observar, portanto, que a prática de *warm up* entre os clarinetistas vem ganhando relevância, embora ainda não em sua totalidade. Cabe a nós, professores de clarineta, atuantes em diversos espaços formativos, empenhar-nos para que os nossos alunos tenham consciência da incorporação da rotina de *warm up* em seus estudos e mostrá-los como isso pode ajudar a enriquecer cada vez mais a sua performance musical.

¹⁹ Disponível em:

<https://static1.squarespace.com/static/59162787c534a5e1adc6d0bf/t/5917d7d7c534a5e1add688be/1494734816382/Clarinet_Warmup_Packet.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2019.

3 FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA

Para a fundamentação metodológica desta tese, abordo a construção da metodologia da pesquisa, apresentando as escolhas efetuadas relativas aos “tipos de pesquisa quanto à sua abordagem, sua natureza, seus objetivos e seus procedimentos” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 31).

3.1 ABORDAGEM: PESQUISA QUALITATIVA

A abordagem qualitativa constitui-se num dos meios mais utilizados nas pesquisas acadêmicas (BOGDAN, BIKLEN, 1982; FLICK, 2009), conquistando cada vez mais um maior interesse por parte de pesquisadores e estudantes, principalmente os das áreas das ciências humanas e sociais.

[...] a pesquisa qualitativa tem uma longa história em muitas disciplinas, onde a pesquisa social como um todo começou com abordagens que agora seriam resumidas sob o título de pesquisa qualitativa. Quanto mais esse desdobramento avançava, mais claro foi ficando um perfil daquilo que o termo significava. Esse perfil não é mais definido por eliminação – a pesquisa qualitativa é a pesquisa *não* quantitativa ou *não* padronizada, ou algo assim –, e sim dispõe de várias características próprias. Sendo assim, a pesquisa qualitativa usa o texto como material empírico (em vez de números), parte da noção de construção social das realidades em estudo, está interessada nas perspectivas dos participantes, em suas práticas do dia a dia e em seu conhecimento cotidiano relativo à questão em estudo. (FLICK, 2009, p. 16, grifos do autor).

Bogdan e Biklen (1982) também destacam algumas características próprias da abordagem qualitativa que podem ser observadas, em maior ou em menor intensidade, nas investigações sob essa ótica. Os autores enumeram cinco características principais desta abordagem, sendo elas: investigação no contexto natural, sendo o pesquisador o instrumento chave do processo de pesquisa; natureza descritiva na qual os dados coletados encontram-se, geralmente, na forma de palavras, vídeos, gravações, notas de campo, documentos escritos, entre outros; interesse dos pesquisadores pelo processo e não somente pelos produtos ou resultados; análise indutiva em que as abstrações são construídas a partir da própria coleta de dados e atenção atribuída ao

significado, pois aos pesquisadores interessa investigar a partir dos próprios participantes, dos significados atribuídos por eles às experiências e ações.

De acordo com Gerhardt e Silveira (2009, p. 32) “a pesquisa qualitativa preocupa-se, portanto, com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais”. Dessa forma, a abordagem qualitativa trabalha com o universo dos significados, valores e atitudes, dos processos e dos fenômenos.

A abordagem qualitativa da presente investigação justifica-se à medida que as concepções e abordagens pedagógicas são analisadas pelo pesquisador a partir dos materiais didáticos sobre *warm up* elaborados pelos professores de clarineta.

Nessa perspectiva, o investigador constituiu-se no instrumento chave desta pesquisa, em que após a coleta e análise dos dados, tornou-se possível o conhecimento dos significados e perspectivas atribuídos pelos autores, que neste trabalho são representados pelos manuais didáticos voltados à prática do *warm up* para clarineta.

3.2 NATUREZA: PESQUISA BÁSICA

Quanto à natureza dessa pesquisa, podemos classificá-la como pesquisa de natureza básica, pois, de acordo com Gerhardt e Silveira (2009, p. 34), a pesquisa básica “objetiva gerar conhecimentos novos, úteis para o avanço da ciência, sem aplicação prática prevista. Ela envolve verdades e interesses universais”.

A pesquisa básica é realizada para aprofundar o que sabemos de um determinado assunto e nós, enquanto pesquisadores, temos que ter em mente que precisamos observar para que serve e o motivo dos acontecimentos estudados.

Nesse sentido, a presente investigação tem um perfil de pesquisa de natureza básica, a qual pode ser verificada tanto através dos objetivos propostos como no grande potencial de contribuição à comunidade musical e especificamente à de clarinetistas, através da divulgação dos seus resultados em relação à reflexão acerca da necessidade e das diferentes formas para a prática de *warm up*.

3.3 OBJETIVOS: PESQUISA DESCRITIVA

De acordo com Gil (2002), baseado nos objetivos podemos classificar as pesquisas em três grupos, sendo eles a pesquisa exploratória, pesquisa descritiva e a pesquisa explicativa. Dessa forma, no presente estudo utilizou-se a pesquisa descritiva. De acordo com Casey (1992, p. 115), a “descrição é fundamental na ciência. Quando a descrição é a meta principal de um projeto de pesquisa, esta é nominada pesquisa descritiva”.

Ainda que todas as pesquisas apresentem certas nuances de descrição, pesquisas descritivas têm como meta descobrir *o que é* (CASEY, 1992; KNUPFER, McLELLAN, 1996; BEST, KAHN, 1989), de modo que elas envolvem a observação e o relato de dados que descrevem eventos.

Segundo Knopfer e McLellan (1996), “estudos descritivos podem produzir ricos dados que levam a importantes recomendações”. Os dados da investigação levam o pesquisador à reflexão, à interpretação e às conclusões, contribuindo, assim, para pertinentes recomendações em relação ao tema em estudo.

Best e Kahn (1989, p. 24), por sua vez, definem pesquisa descritiva como sendo o tipo de investigação que “descreve o que é, descrevendo, registrando, analisando, e interpretando as condições que existem. Isso envolve algum tipo de comparação ou contraste e tenta descobrir relações entre variáveis existentes não manipuladas”. Observar, refletir e considerar os fatos são ações inerentes no processo da pesquisa descritiva, as quais são gerenciadas através das habilidades do pesquisador.

Triviños (1987) relata que a pesquisa descritiva “pretende descrever os fatos e fenômenos de determinada realidade” e a mesma exige do pesquisador uma série de informações sobre o que deseja investigar. Nesse sentido, podem ser considerados exemplos de pesquisa descritiva os estudos de caso e a análise documental.

3.4 MÉTODO: ESTUDO DE CASO

Para desenvolver uma pesquisa é fundamental escolher um método, um procedimento de pesquisa a ser utilizado. Dentre as várias possibilidades de procedimentos ou métodos, encontramos o estudo de caso que se adéqua às características dessa investigação, tendo em vista que, de acordo com Casey (1992, p. 116), encontra-se dentro da classificação dos estudos existentes em pesquisa descritiva.

Yin (2005) destaca que o estudo de caso é uma estratégia de pesquisa abrangente, que engloba desde o planejamento até a coleta e análise de dados. Para Merriam (1988 p. 09) “um estudo de caso é o exame de um fenômeno específico como um programa, um evento, uma pessoa, um processo, uma instituição, ou um grupo social”. Fonseca (2002, p. 33 apud GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 39) observa que

[...] o estudo de caso pode ocorrer de acordo com uma perspectiva interpretativa, que procura compreender como é o mundo do ponto de vista dos participantes, ou uma perspectiva pragmática, que visa simplesmente apresentar uma perspectiva global, tanto quanto possível completa e coerente, do objeto de estudo do ponto de vista do investigador.

Os estudos de caso podem ser únicos ou múltiplos (YIN, 2005). Nessa perspectiva, Triviños (1987) se reporta ao estudo de caso como sendo uma unidade de análise e conseqüentemente, multicaseos seriam a análise de duas ou mais unidades. Dessa forma, a presente pesquisa se enquadra na modalidade multicaseos, uma vez que serão abordadas três propostas pedagógicas para *warm up* elaboradas por três professores de clarineta, sendo cada proposta entendida como uma unidade de análise.

Yin (2005, p. 28) observa que no estudo de caso “faz-se uma questão do tipo ‘como’ ou ‘por quê’ sobre um conjunto contemporâneo de acontecimentos, sobre o qual o pesquisador tem pouco ou nenhum controle”. Nesse sentido, a discussão sobre *warm up* para clarinetistas é um tema contemporâneo, assim como a produção do material didático com essa temática.

3.5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.5.1 Coleta de dados

Os procedimentos de coleta de dados foram realizados em diversas etapas. A primeira etapa se caracterizou pelo levantamento de materiais didáticos com foco no *warm up* para clarinetistas, que fossem elaborados por professores universitários de clarineta com longa experiência no ensino do instrumento, critério esse, pré-estabelecido para essa pesquisa. Após intensa busca e reflexão, selecionei três materiais didáticos voltados ao estudo do *warm up* para clarineta, sendo eles:

- *Tone, Technique and Staccato* (1999) de Avrahm Galper, que atuou como professor da *University of Toronto* no Canadá;
- *Warm up Routine Applied Clarinet* (1986) de D. Ray McClellan, professor de clarineta da *University of Georgia* em Athens nos EUA;
- *Clarinet Warm-ups Materials for the Contemporary Clarinetist* (1995) de Kelly Burke professora de clarineta da *University of North Caroline* em Greensboro.

Paralelamente iniciei um levantamento bibliográfico que se estendeu por todo o período dessa pesquisa, com a busca de livros, métodos, teses, dissertações, artigos, publicações, periódicos referentes ao *warm up*, clarineta, pedagogia da clarineta, professores de clarineta, materiais didáticos, escolas de clarineta, métodos para clarineta, entre outros.

Estas buscas foram efetuadas no meu acervo pessoal, em bibliotecas brasileiras, internet, bibliotecas da *University of Georgia* em Athens nos EUA durante o período do meu intercâmbio realizado entre janeiro e fevereiro de 2019. Saliento que foi muito enriquecedora a experiência deste intercâmbio, pois naquela universidade tive acesso às bibliotecas com grande acervo de livros, partituras, periódicos, da área de música, o que contribuiu sobremaneira para o levantamento bibliográfico para essa pesquisa.

Em relação aos materiais didáticos selecionados para essa pesquisa enfatizo que eles foram adquiridos de diferentes formas e em diferentes épocas. O livro do professor Avrahm Galper foi adquirido na *Indiana University School of Music* em

Bloomington no ano acadêmico 2000-2001, quando eu fazia o doutorado sanduíche naquela Universidade. A partir daquela época, esse livro passou a ser o meu material de referência para *warm ups*, o qual vem utilizando para o estudo próprio, bem como aplicando nas suas aulas na UFSM e também em cursos de extensão de curta duração.

Conheci o polígrafo de *warm ups* do professor D. Ray McClellan quando este professor esteve ministrando aulas de clarineta como convidado em uma das edições do Festival Internacional de Inverno da UFSM, em 2005, e, desde então, esse polígrafo faz parte do meu acervo.

Algumas partes do livro da professora Kelly Burke encontram-se disponível na internet para *download*, porém adquiri o seu livro em uma loja *online* em 2017. Também recebi uma cópia da autora, que gentilmente a enviou dos EUA no mesmo período.

Saliento que duas teses de doutorado foram essenciais para a fundamentação dessa pesquisa. Primeiramente a tese doutorado de Amandy Bandeira de Araújo - *The Clarinet Teaching of D. Ray McClellan* (2016) realizada na *University of Georgia* - e a tese doutorado de Jessica Carling Tse - *Avrahm Galper's Influence on Clarinet Pedagogy* (2018) realizada na *University of Toronto* -, ambas disponíveis para *download* na internet.

Paralelamente, foram realizadas duas entrevistas e um questionário. Segundo Knupfer e McLellan (1996, p. 1200), “entrevistas face a face [...] oportunizam uma linha de pensamentos de forma a obter informações com maior profundidade”. A entrevista apresenta uma série de vantagens, entre elas, oportuniza um contato direto entre o pesquisador e o entrevistado, permite recolher informações detalhadas, oferece flexibilidade e adaptabilidade, fornece informações visuais ou dicas reveladas pelo entrevistado e promove uma maior interação no decorrer do diálogo. De acordo com Casey (1992, p. 1190) “a principal vantagem da entrevista é sua adaptabilidade”, uma vez que o pesquisador pode ir conduzindo o diálogo a partir das respostas do entrevistado.

Entre os tipos de entrevistas existentes, a semiestruturada é aquela que apresenta um roteiro de perguntas pré-definidas pelo pesquisador, as quais podem ser adaptáveis de acordo com o rumo do diálogo entre o investigador e o entrevistado. Ela

permite que o entrevistador crie novas perguntas a partir das respostas que vão emergindo, ou até mesmo reflita e aprofunde sobre os pontos abordados.

Segundo Triviños (1987, p. 146), a entrevista semiestruturada (ES) é “aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas”.

Nessa perspectiva, para o presente estudo, foi realizada uma entrevista com o professor D. Ray McClellan no seu estúdio de clarineta na *University of Georgia*, em Athens nos Estados Unidos, na qual foram abordados diversos pontos em relação as suas ideias sobre a elaboração e o uso do polígrafo de *warm up*.

A outra entrevista realizada foi com o professor Guy Yehuda, da *Michigan State University*, ex-aluno de Avrahm Galper na *University of Toronto*, no Canadá, na qual ele relatou sobre o livro de Galper e sua metodologia de ensino. Essa entrevista ocorreu durante o 34º Festival Internacional de Inverno da UFSM, realizado em Vale Vêneto – RS em 2019, no qual o professor Guy Yehuda ministrou a oficina de clarineta.

Saliento que outra forma de coleta de dados foi o uso de questionário, o qual é uma técnica de investigação composta por questões apresentadas por escrito e que tem como objetivo revelar ao pesquisador em detalhes sobre um determinado conteúdo. Nesse sentido, devido à minha impossibilidade de viajar até a *University of North Caroline* em Greensboro, para realizar uma entrevista com a professora Kelly Burke, a autora me respondeu por e-mail a um questionário.

Tabela 1 – Informações sobre a coleta de dados

| Professores | Tipo²⁰ | Data |
|--------------------|--------------------------|-------------|
| D. Ray McClellan | ES | 12/02/2019 |
| Kelly Burke | Quest. | 27/04/2019 |
| Guy Yehuda | ES | 29/07/2019 |

Fonte: Elaborado pelo pesquisador.

²⁰ No tipo, as formas de coleta estão apresentadas pela sigla (ES) e pela abreviatura (Quest.) que serão usadas nas citações desta pesquisa.

As entrevistas foram gravadas e, posteriormente transcritas. Os roteiros de entrevista (Apêndice A) e o questionário (Apêndice B) contemplaram perguntas relacionadas às questões da pesquisa. Os professores concordaram com os termos da pesquisa, autorizando o uso de suas respostas nesse estudo.

3.5.2 Análise de dados

A análise dos dados iniciou pela leitura prévia das abordagens pedagógicas de cada autor, propostas nos livros e no polígrafo, em que foi possível observar os detalhes dos materiais didáticos de *warm up* quanto à diagramação, às instruções, à divisão de capítulos, às dicas de estudo, aos conteúdos trabalhados, aos exercícios propostos, à presença de ideias de outros clarinetistas, sugestão de alguma técnica específica, presença de trechos orquestrais, sugestão de *warm ups* além da questão musical, entre outros aspectos.

Depois de um primeiro esboço dos principais pontos visualizados na proposta de cada autor, optei por ter como guia-referência três categorias que foram o fio condutor para a leitura e análise das propostas pedagógicas de *warm up* nessa investigação. Estas três categorias para a análise foram propostas a partir da minha experiência empírica com ensino da clarineta desenvolvida ao longo dos anos.

Dessa forma, estas categorias selecionadas representam a síntese do que é necessário para um clarinetista estudar durante a realização de *warm up* na clarineta, pois nós enquanto instrumentistas de sopro, precisamos aquecer a embocadura através da sonoridade, trabalhar o movimento e agilidade dos dedos através da técnica e praticar a velocidade, duração e qualidade dos ataques de língua através da articulação. Portanto, é possível afirmar que existe uma relação entre a parte física do músico e a parte instrumental quando nos referimos a prática de *warm up* para clarinetistas.

Tabela 2 – Categorias de análise das abordagens de *warm up*

| CATEGORIAS | | |
|-------------------|---------|-------------|
| Embocadura | Dedos | Língua |
| Sonoridade | Técnica | Articulação |

Fonte: Elaborado pelo pesquisador.

Saliento que essas categorias pré-estabelecidas pelo mim foram o fio condutor para a leitura e o esclarecimento quanto aos caminhos metodológicos percorridos pelos professores de clarineta em suas abordagens de *warm up*, de modo que as categorias apresentadas pelos autores puderam ser remetidas a esses três grupos.

Ressalto ainda que, mesmo quando o foco da análise era uma categoria específica, outras categorias se transversalizavam no mesmo conteúdo e nesse sentido, elas não foram excludentes, mas sim complementares.

Dessa forma, durante o processo da análise descritiva de cada abordagem proposta, procurou-se respeitar a estrutura de tópicos apresentada por cada autor, com suas respectivas categorias e sub-categorias. Dentro de cada material didático, procurou-se observar como cada autor dialogou as suas propostas dentro do tripé sonoridade, técnica e articulação.

Nesse sentido, salientamos que Galper (1999) já traz em seu livro, essa mesma divisão como estrutura de tópicos, portanto a sua análise se encaixou perfeitamente nessa categorização. Burke (1995) por sua vez, apresenta em seu livro uma proposta de *warm up* ampla, com um *warm up* mental e físico, um *warm up* técnico-musical tradicional, além de ampliar a proposta com *warm ups* de técnicas extensas voltadas à música contemporânea. Já o professor McClellan em seu polígrafo, propõe cinco categorias técnico-musicais tradicionais voltadas ao tripé sonoridade, técnica e articulação.

A construção da análise descritiva de cada abordagem seguiu os critérios anteriormente citados e foi fundamentada pela ampla gama de bibliografia pertinente ao tema coletada durante todo o processo de realização desta pesquisa.

Após a análise descritiva das três abordagens de *warm up*, apresento um capítulo com uma leitura das particularidades das ideias de cada professor sobre as

três categorias, sonoridade, técnica e articulação, e teço algumas relações com outros aspectos da pedagogia da clarineta.

4 ABORDAGENS PEDAGÓGICAS DE WARM UP PARA CLARINETA

Este capítulo engloba a análise descritiva dos materiais didáticos para *warm up*, com a apresentação das propostas de Avrahm Galper, D. Ray McClellan e Kelly Burke. Em cada proposta, abordo dados sobre a vida e a carreira dos autores; a estrutura dos materiais didáticos, os elementos técnico-musicais e extramusicais e a abordagem da execução destes elementos.

Por fim, no subcapítulo “Um olhar sobre o *warm up*”, apresento uma leitura crítica acerca das abordagens pedagógicas de Galper (1999), de McClellan (1986) e de Burke (1995) a partir de suas particularidades com relação às categorias de sonoridade, técnica e articulação e teço algumas conexões com outros aspectos da pedagogia da clarineta.

4.1 PROPOSTA DE WARM UP DE AVRAHM GALPER

O legado pedagógico deixado pelo professor canadense Avrahm Galper pode ser observado através de suas publicações voltadas ao ensino e ao estudo da clarineta, assim como pela atuação de seus ex-alunos como professores em universidades renomadas ou como clarinetistas em orquestras profissionais.

O seu livro *Tone, Technique and Staccato* (1999) é uma referência como material didático para o estudo de *warm up* para clarineta e vem despertando cada vez mais o interesse de clarinetistas que procuram trabalhar os fundamentos básicos no instrumento. Neste sentido, a seguir, apresentamos um breve relato sobre sua vida e obra e uma análise descritiva sobre seu livro *Tone, Technique and Staccato*.

4.1.1 Vida e obra de Avrahm Galper

Avrahm Galper (1921-2004) clarinetista e pedagogo canadense, nasceu em Edmonton, Alberta, em 16 de agosto de 1921. Sua família se mudou para a Palestina (hoje Israel) em 1930 e ele permaneceu por lá até os 25 anos de idade.

Galper iniciou seus estudos de clarineta aos 14 anos de idade na banda da escola e aos 17 anos começou a ter aulas particulares de clarineta com Tzvi Tzipine na Palestina. Segundo Tse (2018, p. 8) “durante a Segunda Guerra Mundial Galper se fixou em Alexandria, no Egito, como músico de banda da Yugoslav Battalion e de 1943 a 1945 atuou como clarinetista principal na Companhia de Ópera da Palestina”.

Estudou posteriormente com Frederick Thurston (1901-1953) na *Royal Academy of Music* em Londres, Inglaterra, e também com Simeon Bellison²¹ (1883-1953) em Nova York e cursou por um período Educação Musical na *University of Toronto*.

Profissionalmente atuou como clarinetista em diversas orquestras, como na *Palestina Opera Company*, *Toronto Symphony Orchestra*, *Canadian Broadcasting Company (CBC) Symphony Orchestra*, *Israel Philharmonic Orchestra* e na *Canadian Opera Company*.

Como professor de clarineta trabalhou em diversas instituições como *Royal Conservatory of Music* de Toronto, *University of Toronto*, *Wilfrid Laurier University*, em Waterloo, em Ontário no Canadá, e na *Indiana University School of Music*, em Bloomington, Estados Unidos (TSE, 2018).

James Campbell, seu ex-aluno, começou a dar aulas na *Indiana University* em Bloomington, em 1988 e, segundo ele, “havia a necessidade de mais professores e com a recomendação de Campbell, Galper foi convidado para ser professor visitante no ano acadêmico de 1989-1990” (TSE, 2018, p. 29). Campbell (TSE, 2018, p. 29) conta que “Galper considerou aquele ano como sendo o destaque de sua carreira”, trabalhando numa Universidade de renome da área de Música.

Entre seus ex-alunos se encontram James Campbell, Harold Gomez, Stephen Pierre, Richard Thomson, Guy Légère, Guy Yehuda, Cecília Kang, Michael Rusinek, Peter Stoll, entre outros.

Como pedagogo, Avrahm Galper publicou inúmeros métodos e materiais didáticos para o ensino da clarineta, incluindo:

- *Clarinet for Beginners* (1970 & 1976);
- *Clarinet Method I & II* (1995);

²¹ Nascido em Moscou, Simeon Bellison foi clarinetista da Orquestra Filarmônica de Nova York. A ele se deve a criação do primeiro Coral de Clarinetas ou *Clarinet Choir* nos Estados Unidos.

- *Clarinet Scales and Arpeggios* (1987);
- *Upbeat Scales and Arpeggios* (2004);
- *Eine Kleine Klezmer Music* (1999),
- *Klezmer Book: 42 Klezmer Favorites for Clarinet and B-flat Instruments* (2004);
- *Tone, Technique and Staccato* (1999);
- *Exercises for Improvement of Intonation and Evenness of Tone* (2001).

Essa produção de material didático de Galper foi fruto de seu grande interesse pela clarineta e de sua intensa atividade como professor desse instrumento por décadas em diferentes contextos e instituições de ensino de música. De acordo com seu ex-aluno Peter Stoll (TSE, 2018, p. 42), “ele realmente amava a clarineta e tudo sobre ela”.

De acordo com Tse (2018, p. 7) “nas aulas de pedagogia da clarineta na *Indiana University* ministrada por Howard Klug, os métodos de Avrahm Galper são cuidadosamente examinados e são considerados excelentes materiais para iniciantes”.

Jessica Tse, ex-aluna de mestrado de James Campbell na *Indiana University School of Music* em Bloomington relata que Campbell “contava numerosas histórias sobre Galper em suas aulas e na aulas do estúdio” (TSE, 2018, p. 7).

Dessa forma, seu método *Tone, Technique and Staccato* (1999) é um guia para o estudo da clarineta, no qual o autor propõe uma série de exercícios para trabalhar os fundamentos básicos da clarineta dentro das categorias de sonoridade, técnica e articulação. Segundo o clarinetista James Campbell (TSE, 2018, p. 29), ex-aluno de Galper, o livro *Tone, Technique and Staccato* “incorpora a sua filosofia de ensino”.

Embora Galper não nomeie seu livro de *warm ups*, ele contém os fundamentos básicos da clarineta que devem ser trabalhados no aquecimento de rotina de um clarinetista. Galper utilizou esse livro com seus alunos durante o período em que atuou como professor e, hoje em dia, são seus ex-alunos que continuam utilizando e divulgando esse material didático de *warm ups*, em que Galper foca nos fundamentos básicos para um *warm up* na clarineta.

Opiniões similares emergem sobre a utilização do livro de Galper entre seus ex-alunos, e como relata Harold Gomes, na pesquisa de Tse (2018, p. 26) que “praticando seu livro levará a alcançar um bom resultado, com a orientação de um bom professor”.

O professor Guy Yehuda da *State University of Michigan*, estudou com Galper durante sua graduação na *University of Toronto*, e relata que “porções do então não publicado *Tone, Technique and Staccato* faziam parte das aulas” (TSE, 2018, p. 48) e que esse material estava ainda em forma de rascunhos. Só anos mais tarde viria a ser publicado em forma de livro. Yehuda afirma que “o livro *Tone, Technique and Staccato* é uma bíblia em meu estúdio” (TSE, 2018, p. 50).

Outra clarinetista, Cecília Kang, professora na *Furman University* em Carolina do Sul, nos Estados Unidos, também utiliza a mesma expressão de Yehuda para sintetizar a importância da utilização deste livro de *warm ups*, relatando que “utiliza o livro de Galper *Tone, Technique and Staccato* com todos seus alunos e o descreve como uma bíblia em seu estúdio” (TSE, 2018, p. 53).

A abordagem de Galper nos seus livros “reflete sua visão tradicionalista”, segundo Tse (2018, p. 55). No livro *Tone, Technique and Staccato*, na primeira seção, *Tone*, Galper apresenta exercícios curtos e tonais. Na segunda seção, *Technique*, há exercícios curtos e tonais organizados por tonalidades de Fritz Kroepsch e exercícios de mecanismos de Hyacinthe Klosé de um até dois compassos. Nos materiais compostos por Galper, ele permanece no estilo de Kroepsch e Klosé. No final da terceira seção, *Staccato*, ele apresenta também uma série de exercícios baseados em trechos orquestrais.

De acordo com Tse (2018, p. 58-59), durante a trajetória docente de Galper, “o método *Tone, Technique and Staccato* era utilizado por estudantes de todos os níveis. Embora tenha sido publicado em 1999²², o material do método foi testado com os estudantes, geralmente em forma de folheto”.

A concepção didática de Galper enfatizava o trabalho com os fundamentos da clarineta e de acordo com Campbell (TSE, 2018, p. 28), “da minha experiência, ele

²² Saliento que Tse (2018) utilizou no seu estudo o livro impresso por uma editora em 2001. No entanto, o pesquisador adquiriu uma versão preliminar de 1999 feita pelo próprio Galper e disponibilizada na época por James Campbell, seu ex-aluno, enquanto professor na *Indiana University*.

enfaticava o básico. Ele realmente diz isto tudo nos breves e precisos comentários em seu livro *Tone, Technique and Staccato*”.

A filosofia de ensino de Avrahm Galper é corroborada com Tse (2018, p. 54), ao refletir que Galper “acreditava que construir os alicerces sólidos e dominar os fundamentos da execução na clarineta são algumas das atribuições necessárias para ser um músico eficiente”. Nesse sentido, o método *Tone, Technique and Staccato* vem contribuir para o aprimoramento dos fundamentos básicos no *warm up* do cotidiano do clarinetista.

O eminente clarinetista James Campbell, em pesquisa de Tse (2018), sintetiza sua experiência com Galper comentando que

[...] quando eu já estava tocando profissionalmente, eu costumava procurá-lo para tocar para ele e nós sempre terminávamos trabalhando realmente nas coisas básicas. Eu continuo fazendo warm up e ensinando warm up usando suas ideias básicas. Esta é a coisa singular mais importante e permanece comigo até hoje. (TSE, 2018, p. 57).

Nesse contexto, apresento a seguir uma análise descritiva do livro *Tone, Technique and Staccato* (1999) de Avrahm Galper trazendo ao leitor a abordagem do autor em relação as suas ideias da prática do *warm up* para serem desenvolvidas no cotidiano do clarinetista.

O livro de Avrahm Galper *Tone, Technique and Staccato* (Figura 1) teve sua primeira edição produzida pela Editora *Mharva Music* de Toronto, Canadá em 1999, tendo como editor o próprio Avrahm Galper. O livro contém 96 páginas e o conteúdo é apresentado da seguinte forma: Prefácio; Praticando; 10 dicas para praticar com sucesso; Tabela de dedilhados; SOM: exercícios para o registro grave e transição para o registro agudo; TÉCNICA: Exercícios de Kroepsch e Mecanismos de Klosé; STACCATO: escalas e arpejos e adaptações de trechos orquestrais. Na contracapa final, há uma biografia de Avrahm Galper e uma foto sua tocando clarineta.

Figura 1 - Capa do livro *Tone, Technique and Staccato*

Fonte: Galper (1999).

4.1.2 Tone, Technique and Staccato

- **Prefácio**

Avrahm Galper faz uma introdução direcionada ao estudante de clarineta, enfatizando as qualidades do instrumento e suas possibilidades sonoras. Observa que, estudando os fundamentos básicos da clarineta, sistematicamente o clarinetista poderá “colher bons frutos” no futuro.

Galper relata que o método, através da prática de seus exercícios, ajudará o clarinetista a dominar o instrumento, refinar sua sonoridade, melhorar sua técnica e realçar sua expressão musical, que, segundo ele, são os pontos importantes para tocar bem clarineta. Dentro dessa perspectiva, de acordo com seu ex-aluno Michael Rusinek, durante as aulas Galper (TSE, 2018, p. 38) “exigia o melhor de seus alunos”.

Galper salienta que durante sua carreira docente teve a oportunidade de ver que os estudantes com grande potencial técnico são aqueles que executam bem as passagens difíceis, com facilidade. Com o domínio do instrumento, o clarinetista pode pensar exclusivamente na música ao invés do instrumento e o autor enfatiza que não há segredos: a prática é sinônimo de sucesso. Segundo seu ex-aluno Stephen Pierre (TSE, 2018, p. 37), Galper tinha como regra que “você controla o instrumento, ele não controla você”.

Galper compara o fato de que todo o tempo investido, na prática diária, é como um dinheiro que está sendo poupado. Segundo Galper (1999, p. 3), “quando surge uma passagem difícil, você vai na sua conta bancária e retira o que você precisa para tocar a passagem com facilidade e bem”

Ele dedica o livro ao clarinetista com a esperança de que ele tenha um conteúdo aprazível, mas que também seja benéfico para o progresso e domínio da clarineta. Finaliza dizendo: “bons desejos de uma longa e feliz associação com a clarineta” (GALPER, 1999, p. 3).

- **Praticando**

Galper inicia comentando o famoso ditado que diz “praticar resulta na perfeição”. Segundo ele, entretanto, se o objetivo for ser um clarinetista refinado, o objetivo deveria ser “praticar perfeitamente resulta na perfeição” (GALPER, 1999, p. 4).

Galper recomenda praticar os exercícios do método lentamente e deliberadamente. Ele sugere fazer sessões de práticas curtas e com concentração ao invés de praticar sem organização e por longos períodos. De acordo com seu ex-aluno Peter Stoll (TSE, 2018, p. 42), Galper “sentia absolutamente que a prática lenta é essencial para o desenvolvimento de uma boa técnica limpa”.

Galper sugere praticar por meia hora, fazer uma pausa e depois praticar outra meia hora. Aconselha que a cada vez que estuda, o clarinetista deve fazer um esforço para revisar os conteúdos que tenha acabado de tocar bem. Segundo Galper (1999, p. 4), “esta abordagem ajudará o clarinetista a manter suas habilidades, não importa qual nível de realização”.

Tse (2018, p. 62) reportando às ideias de Galper, observa que o professor enfatizava que a “prática deve ser feita diariamente e cada sessão deve ter metas pré-determinadas anteriormente para garantir eficiência. Toda prática, incluindo os exercícios técnicos, deve ser abordada musicalmente ao invés de tecnicamente”.

Galper salienta que para ajudar na sessão de estudo curta e concentrada do clarinetista, escolheu para esse livro alguns trechos de obras de Klosé, Kroepsch e outros eminentes clarinetistas. Ressalta que o livro é organizado de forma que o clarinetista possa se concentrar em um problema de cada vez enquanto trabalha para melhorar a sonoridade, técnica e expressão e que segundo ele, esses são os pontos-chaves da boa execução da clarineta.

Galper aconselha que antes do clarinetista se adentrar nos exercícios do método, ele deve tomar um tempo revendo as principais dicas para um estudo com sucesso que se segue.

- **10 Dicas para uma prática de sucesso** (GALPER, 1999, p. 5)
 1. Monte um cronograma de estudo e cumpra-o. Solicite ao seu professor para ajudá-lo a montar um cronograma de estudo que seja adequado para você.
 2. Saiba o que você quer realizar durante cada sessão de prática. É melhor estudar por um período curto bem do que por um longo período descuidadamente.
 3. Utilize boas palhetas e mude-as sempre.

4. Mantenha seus dedos curvados e pertos de suas respectivas chaves e orifícios.
5. Tente aprender quanto mais combinações de dedilhados que você possa para ajudá-lo a tocar mais fluentemente. Os dedilhados neste livro serão de grande ajuda.
6. Escute a bons clarinetistas em concertos ou em gravações para ajudá-lo a adquirir um conceito do que é uma sonoridade bonita na clarineta. Sempre escute a você mesmo e sempre esteja certo que a sua execução está no andamento e afinada.
7. Lembre-se de que um som bem desenvolvido no registro grave é fundamental para um bonito som na clarineta.
8. Toque com um som cheio, tendo certeza de que a coluna de ar está firme com constante suporte abdominal.
9. Pratique os exercícios deste livro musicalmente, não mecanicamente, isto vai ajudá-lo a manter uma boa expressão.
10. Estude passagens difíceis lentamente até você tocá-las certo. Não ignore estas passagens ou pule-as. Você irá dominá-las se for paciente e persistente.

Nas páginas 6 e 7, Galper apresenta tabelas de dedilhados (Figuras 2 e 3), cromaticamente a partir da nota *mi* do registro *chalumeau* até o *sol* do registro agudo.

Figura 2 – Tabela de dedilhado n. 1 e 2

FINGERING CHART

| 1 | | | | | | | | | | | | | |
|----|---|----|---|---|---|----|---|----|---|---|---|---|----|
| LR | L | RL | R | R | L | LR | L | RL | R | | | 5 | II |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ |
| ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● |
| ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● |
| ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● |
| 1 | 1 | C | | | C | 2 | | C | | | | | |
| ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ |
| ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ |
| ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ |
| 3 | | A | A | 3 | | 3 | 3 | B | B | | 4 | | |

| 2 | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|------|------|---|---|---|---|---|-------|---|----|----|----|----|
| | R | L | X | X II | | I | S | | | T | S | LR | L | RL | R |
| ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | □ | ■ | □ | □ | □ | □ | 12 | 12 | 12 | 12 |
| ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ● | ○ | ○ | ○ | ○ | 12 | 12 | 12 | 12 |
| ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ● | ● | ● | ● |
| ○ | ○ | ○ | 7bis | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| | 7 | | | | | 8 | 7 | | | 10bis | | 1 | 1 | C | |
| | | | | | | | | | | | | 3 | | A | A |

○ Open tone hole ● Closed tone hole
 □ Open thumb hole ■ Closed thumb hole

R-right hand; L-left hand
 I-first finger; II-second finger; III-third finger
 S-side key or keys; 5-trill key; X-fork

Fonte: Galper (1999, p. 6).

Figura 3 – Tabela de Dedilhado n. 3 e 4

The figure displays two guitar exercises, 3 and 4, with their respective musical notation and fingering charts. Exercise 3 is in the key of D major (one sharp) and exercise 4 is in the key of D minor (two flats). Both exercises are in 4/4 time. The fingering charts use a grid system where columns represent frets and rows represent strings. Filled circles indicate finger placement, while open circles indicate open strings. Letters (R, L, LR, RL, B, C) and numbers (1-5) indicate the hand and finger used for each note. Exercise 3 includes a diagram of the guitar neck with frets 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, and 0 labeled. Exercise 4 includes a diagram of the guitar neck with frets 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, and 0 labeled, and specific fret positions A, B, C, and 7bis marked.

Exercise 3:

| Fret | R | L | LR | L | RL | R | | | | 5 | II | | | R | L | X | X II |
|------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|------|
| 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 |
| 11 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● |
| 10 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ |
| 9 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ |
| 8 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 7 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 6 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 5 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 4 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 3 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 2 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 1 | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 0 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |

Exercise 4:

| Fret | | | S | 5 | 9 | III | | | | | | | | | | | |
|------|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 |
| 11 | ● | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 10 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 9 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 8 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 7 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 6 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 5 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 4 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 3 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 2 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 1 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 0 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |

Exercise 4 Diagrams:

| Fret | String 1 | String 2 | String 3 | String 4 | String 5 | String 6 |
|------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| 12 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 11 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 10 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 9 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 8 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 7 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 6 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 5 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 4 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 3 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 2 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 1 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 0 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |

Fonte: Galper (2009, p. 7).

- **SOM**

Galper (1999) declara que o som claro, cheio e redondo é a melhor descrição da arte de tocar clarineta. Yehuda (TSE, 2018, p. 63) descreve o conceito de som de Galper que “era tudo sobre a pureza do som. Sem truques. Sem pirotecnia. Um som que é um som concentrado, um pouco mais estreito, com muita essência nele. Quase basicamente como a escola de Cahuzac e Bonade”.

Nesse sentido, Galper relembra que sempre que ouvimos instrumentistas ou cantores, tanto ao vivo quanto em gravações, prestamos atenção ao som e adquirimos referências de boa sonoridade. De acordo com Tse (2018, p. 62), “Galper investia tempo para ouvir gravações com muitos de seus estudantes para guiá-los em direção ao um som ideal na clarineta”.

Galper recomenda imitar da melhor forma o som escutado enquanto trabalha lentamente com este método e, além disso, dá algumas dicas para ajudar a alcançar um som agradável.

O registro chalumeau

Segundo Galper (1999), o registro grave da clarineta (o *chalumeau*²³) é o mais importante para o controle de toda a extensão da clarineta. Para ele o “segredo do som está através do registro grave” segundo seu ex-aluno Harold Gomez (TSE, 2018, p. 24). A mesma ideia é observada por James Campbell (TSE, 2018, p. 29) relatando que Galper “acreditava que um bom som era baseado no registro grave. Obter um som cheio no registro grave e os outros registros vão crescer a partir de lá”.

Galper relata que para controlar os registros agudos com efetividade, o clarinetista precisa ter uma certa pressão do ar no registro grave primeiro, depois praticar exercícios de trocas de registros para auxiliar no desenvolvimento da embocadura. Segundo Tse (2018, p. 63,), “a transferência de um bom som do registro grave para os registros agudos era um dos aspectos que definiam o ensino de Galper”.

²³ O *chalumeau* é um instrumento de madeira e foi o precursor da clarineta. Devido às características do seu som, deu-se o nome no registro grave da clarineta.

Registro médio (ou garganta)

Notas do registro médio requerem atenção especial. De acordo com Ridenour, (2000, p. 7-6) essas notas são chamadas de *Throat Tones* (notas da garganta) por estarem “localizadas na “garganta” da clarineta. Estas notas incluem do *sol* aberto até o *sib* da terceira linha”.

A afinação das notas da “garganta” é algo que exige ajustes. Ridenour (2000, p. 7-6) observa que “a localização na parte de cima do tubo afeta seu colorido sonoro”. Por isso, nessa região, os clarinetistas profissionais utilizam combinações especiais de dedilhados chamados de dedilhados de ressonância²⁴. Esses dedilhados auxiliam na afinação e no aumento da capacidade sonora das notas deste registro.

Galper, por sua vez, recomenda para ter uma transição suave entre os registros, tocar essas notas levemente mais fortes. Isso promove a facilidade do som na mudança de registros, pois a transição não é forçada. Em relação à dificuldade na transição dos registros médio (ou garganta) para o registro clarino, Ridenour (2000, p. 6-14) observa que “este problema pode ser parcialmente evitado utilizando o quanto mais dedos possíveis, cobrindo uma maior quantidade de orifícios, o mais cedo possível”.

Afinação

Galper (1999) relata que enquanto o tom é a base de uma boa sonoridade na clarineta, a afinação vem em seguida, muito próxima. Segundo ele, através da experiência o clarinetista aprenderá a ouvir e ajustar a sua afinação e, assim, o seu som se conectará com os outros. Tse (2018, p. 63) comenta que “Galper “acreditava que a habilidade de ajustar a afinação é algo que vem com a experiência e quando o estudante aprende a ouvir a timbrar com os outros”.

Ele sugere que uma das melhores maneiras de desenvolver habilidades de afinação é repetindo intervalos pequenos de várias formas. Aconselha, também o uso de afinador além de métodos para estudo de intervalos. O seu livro *Clarinet Upbeat Scales and Arpeggios* oferece exercícios com melodias para tornar o estudo mais melódico, acessível e pessoalmente satisfatório.

²⁴ Dedilhados de ressonância são dedilhados alternativos utilizados para aumentar a capacidade sonora e melhorar a afinação das notas dos registro médio da clarineta.

- **Exercícios para o registro grave**

Como usar esta seção

Galper (1999) sugere praticar o registro grave da clarineta cuidadosamente, porque ele é o alicerce para uma boa sonoridade no instrumento. Se o clarinetista tem o controle do registro grave, ele pode alcançar o controle dos registros superiores. De acordo com Tse (2018, p. 54), Galper acreditava que “quando o estudante está confortável com o registro grave, ele deve estar apto a transferir o som e a técnica também para todos os registros agudos”,

Ele salienta que se o clarinetista precisar de uma respiração, deve parar na primeira nota do compasso ou da frase, segurando a nota por dois tempos, tomar a respiração e depois começar com a mesma nota onde parou anteriormente. Segundo Galper, isto ajudará o clarinetista a praticar de uma forma relaxada estes exercícios tonais. O exemplo a seguir mostra o que deve ser feito:

Exemplo (GALPER, 1999, p. 9):

The image shows two staves of musical notation for a clarinet exercise. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff contains a continuous eighth-note scale starting on G4 and ending on G5. The second staff shows the same scale, but with a breath mark above the first note of the second measure, indicating a two-measure rest for breathing.

Da página 10 até a página 15, Galper propõe exercícios em diferentes tonalidades no registro *chalumeau* sempre em *legatos* longos, justamente para o controle do ar, dedos, fluxo contínuo de ar no registro grave e mudança de notas. A grande maioria dos exercícios são com figuras de colcheias e alguns poucos com tercinas. Salientamos que o autor utiliza o mesmo padrão rítmico do início ao fim do exercício.

A afinação pode ser trabalhada conjuntamente, uma vez que a maioria dos exercícios apresenta intervalos pequenos.

Exemplos:

Exercício n. 1 (GALPER, 1999, p. 10)



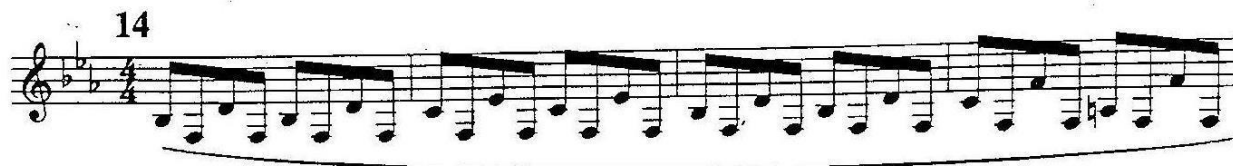
Exercício n. 5 (GALPER, 1999, p. 11)



Exercício n. 9 (GALPER, 1999, p. 12)



Exercício n. 14 (GALPER, 1999, p. 13)



Exercício n. 18 (GALPER, 1999, p. 14)



Exercício n. 21 (GALPER, 1999, p. 15)



- **Transição para o registro agudo**

Galper (1999) destaca que, até o presente momento, o clarinetista tem trabalhado o registro grave e está mais familiar com a qualidade do soprar naquele registro e o lugar da língua naquelas notas. A próxima etapa é a mudança de registro, o qual não precisa de nenhuma mudança de dedilhado, somente a abertura da chave de registro. No entanto, os intervalos incluem a mudança do lugar da língua.

Galper (1999, p. 16) observa que “quando você toca no registro grave, sua língua estará na posição mais alta na boca”. Mudando de registro, a língua se move para frente e para baixo atrás na boca. Galper aconselha para esforçar-se em alcançar as notas agudas suavemente e fazer uma transição suave.

Salientamos a necessidade de manter a garganta aberta durante o salto intervalar, na transição para a nota aguda, representada em mínimas no exercício abaixo.

Exemplo (GALPER, 1999, p. 16):



Na página 17, Galper propõe uma série de exercícios de transição de registros em *legato*. De acordo com Wehle (2007, p. 14), o “legato é criado pelo sentido do controle da respiração, o qual é influenciado pelo processo complexo da respiração e do suporte da respiração envolvendo o corpo todo”.

Neste exercício, ele sugere tocar cada compasso duas vezes, sendo a primeira *forte* e a segunda vez *pianíssimo*. Ele observa para usar um bom som durante cada compasso.

Exemplo (GALPER, 1999, p. 17):



Nas próximas páginas, Galper continua propondo uma série de exercícios para o desenvolvimento do *legato*. Segundo Wehle (2007, p. 14), o *legato* requer “postura, formação da embocadura, conceito tonal, controle da respiração, e, enfim, dedilhado perfeito que possam garantir que qualquer *legato* seja denso e permita que passagens rápidas sejam ligadas com leveza”.

Observando o exercício da página 18, Galper recomenda tocar no registro grave com solidez e quando chegar ao final do ligado não fazer pausa, mas sim, articular o início do próximo ligado com clareza.

Exemplo (GALPER, 1999, p. 18):



Na página 19, Galper propõe dois exercícios de *legato* envolvendo mudança de registros. Segundo Wehle (2007, p. 14),

[...] em caso de mudança de registro, notas agudas em *forte* ou em dinâmicas suaves, o *legato* perfeito pode ser realizado com a execução de um bom controle tonal via embocadura, moldando o som e mantendo o fluxo de ar limpo e intenso no momento da mudança das notas.

Nesse sentido, no primeiro exercício da página 19, ele recomenda tocar como está escrito, fazendo soar a nota superior em mínima e manter a última nota do ligado na sua duração total. Observa-se que a nota inicial é *forte* e o restante é em *piano*.

Exemplo: Exercício 1 (GALPER, 1999, p. 19)



O segundo exercício da página 19 trabalha a variação da dinâmica entre *mezzo forte* e *piano*, também com ligadura entre diferentes registros. Galper recomenda respeitar a dinâmica proposta e tocar com uma boa sonoridade e com foco.

Exemplo: Exercício 2 (GALPER, 1999, p. 19)



Nas páginas 20 e 21, Galper (1999) apresenta uma série de exercícios em *legato*, em formato de arpejos, baseados em diferentes tonalidades maiores e menores. Galper recomenda tocar os dois primeiros compassos *forte*, repeti-los, e, na segunda vez, tocar *pianíssimo*. Então para completar o exercício, os últimos dois compassos, tocar *forte*.

Exemplo (GALPER, 1999, p. 20):



Como ex-aluno de James Campell, recordo que em suas aulas em Bloomington na *Indiana University*, ele aconselhava, nos exercícios (p. 20 e 21) apresentados anteriormente, os alunos a darem ênfase na nota inicial, na penúltima nota do primeiro compasso e na primeira do segundo compasso. Campbell utilizava sistematicamente *Tone, Technique and Staccato* de Galper com seus alunos no seu estúdio.

Uma variação do exercício, apresentado na página 16, aparece na página 22, agora focado na mudança para o registro agudo. Nessa página, Galper em muitos casos, apresenta melhores formas de dedilhados, sugerindo a posição desejada.

Exemplo 1 (GALPER, 1999, p. 22):



Outro exercício, na sequência, na página 22, é para trabalhar a sonoridade do registro garganta da clarineta. Galper propõe uma série de exercícios de Klosé e solicita que o clarinetista toque muitas vezes e com a máxima suavidade possível. Aqui está uma boa oportunidade para o clarinetista treinar os dedilhados ressonantes, dedilhados alternativos da região média, visando melhor afinação, qualidade e quantidade sonora deste registro.

Exemplo 2 (GALPER, 1999, p. 22):



Como último exercício, na categoria de sonoridade, Galper apresenta um exercício envolvendo intervalos ligados em diferentes registros (p. 23) nos quais a primeira nota é *forte* e a segunda *piano* e todo o exercício é baseado em colcheias. Galper recomenda “nestes ligados curtos, diminua do *forte* ao *piano* entre a primeira e segunda notas, mas tente manter como o mesmo som como você faz”.

Exemplo (GALPER, 1999, p. 23):



• TÉCNICA

Galper (1999) faz uma observação sobre os clarinetistas que tem uma técnica virtuose e que este tipo de postura não deve ser a meta de um instrumentista. Segundo ele, a técnica é menos importante do que uma boa sonoridade e afinação precisa.

Galper relata que um dos aspectos da boa técnica é a fluência nos dedilhados das notas. Ele relembra que conhecer uma variedade de dedilhados é como ter um vocabulário extenso, permitindo que o clarinetista se expresse de maneira diversificada.

Harris (1995, p. 127), por sua vez, relembra que “às vezes, a prática da técnica precisa ser uma prática mecânica, mas sempre lembre que mesmo que você esteja trabalhando com uma série de exercícios para os dedos ou escalas, eles continuam sendo música e devem ser tratados como tal”. Nesta perspectiva, segundo Tse (2018, p. 66), “quando praticar técnica, Galper defendia a necessidade de pensar no fraseado e som”.

Assim, nessa parte de técnica do livro *Tone, Technique and Staccato*, Galper a divide em duas partes: primeiramente os exercícios de Fritz Kroepsch²⁵ e posteriormente, os exercícios de mecanismos de Hyacinthe Klosé²⁶, dois ícones da história da clarineta.

• Estudos de Kroepsch

Como usar a seção do Kroepsch

Galper (1999, p. 24) explica que “os exercícios de Kroepsch são destinados a ajudar o clarinetista a alcançar um bom controle tonal”. Ele recomenda tocá-los lentamente, uma vez *forte* e outra vez *piano*. Salienta que, em ambos os casos, o

²⁵ Fritz Kroepsch era clarinetista austríaco e estudou no Conservatório de Viena de 1824 a 1826. Publicou os 416 estudos para clarineta.

²⁶ Hyacinthe Klosé foi professor no Conservatório de Paris e projetou o sistema Boehm para clarineta.

instrumentista deve tomar cuidado para tocar com uma mesma qualidade sonora e articular cuidadosamente as notas ligadas e em *staccato*. Uma vez dominados os exercícios lentamente, o clarinetista deve tocá-los mais rápido e se esforçar para tocar sempre com uma articulação clara.

Galper (1999) apresenta 165 exercícios de Kroepsch, sendo uma página na tonalidade maior e outra na tonalidade menor, abrangendo todas as tonalidades do círculo de quintas. De acordo com Tse (2018, p. 65), “os exercícios técnicos de Kroepsch combinam passagens escalar com articulação. Eles são exercícios curtos organizados por tonalidades”.

Cada exercício geralmente tem a duração de uma linha de pauta e foca num padrão específico ou em uma questão técnica. Os padrões rítmicos são predominantemente em grupos de colcheias e tercinas e há uma variação de articulações no decorrer dos exercícios.

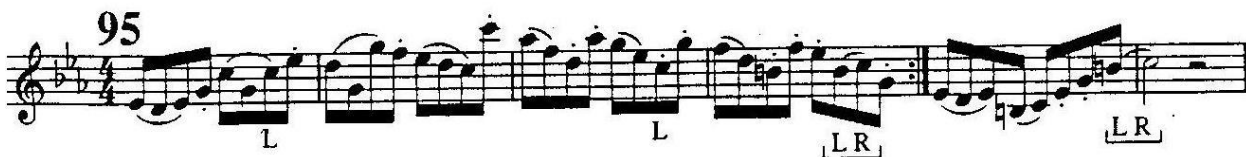
Na página 25, Galper mostra como abordar dois exemplos dos exercícios de Kroepsch:

Exemplo: Exercício n. 82 (GALPER, 1999, p. 25)



Galper observa que esse exercício “é sem *staccato*, entretanto não esquecer de articular o começo de cada ligadura com clareza, especialmente quando repetir o exercício pela segunda vez, deve usar uma dinâmica *piano*” (GALPER, 1999, p. 25).

Exemplo: Exercício n. 95 (GALPER, 1999, p. 25)



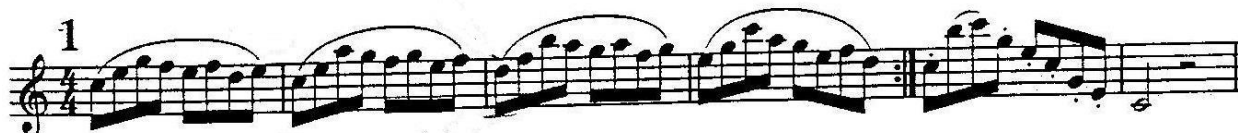
Contrastando, esse exercício aborda o *staccato* e o ligado. Galper (1999, p. 25) recomenda “articular o começo do ligado e tocar o *staccato* com nitidez”. O autor ainda sugere usar a mesma abordagem tanto para tocar *forte* ou *piano* e por sua vez, o último compasso desse exercício deve ser tocado *forte* sem sacrificar a qualidade sonora.

- **Exercícios de Kroepsch**

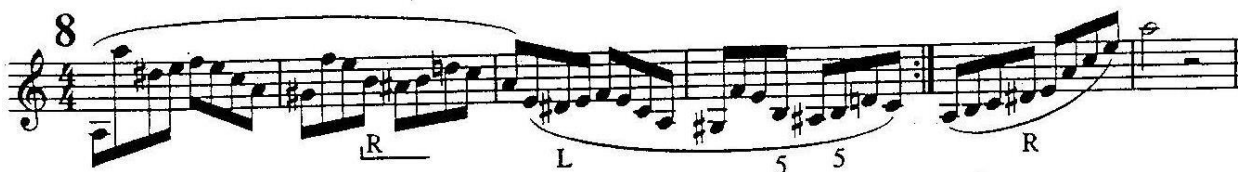
A seguir, é apresentado um exemplo de cada página (p. 26 a 49), cada qual envolvendo uma tonalidade específica, seja maior ou menor.

Exemplos:

Exercício n. 1 (GALPER, 1999, p. 26)



Exercício n. 8 (GALPER, 1999, p. 27)



Exercício n. 15 (GALPER, 1999, p. 85)



Exercício n. 22 (GALPER, 1999, p. 29)

22

R L 5 L R R ...R

X₂ R L R

Exercício n. 28 (GALPER, 1999, p. 30)

28

L R

Exercício n. 34 (GALPER, 1999, p. 31)

34

R R

R

Exercício n. 42 (GALPER, 1999, p. 32)

42

R L L

R R R

Exercício n. 49 (GALPER, 1999, p. 33)

49

Exercício n. 57 (GALPER, 1999, p. 34)

57

Exercício n. 63 (GALPER, 1999, p. 35)

63

Exercício n. 70 (GALPER, 1999, p. 36)

70

Exercício n. 78 (GALPER, 1999, p. 37)

78

Exercício n. 85 (GALPER, 1999, p. 38)

85

Exercício n. 93 (GALPER, 1999, p. 39)

93

Exercício n. 100 (GALPER, 1999, p. 40)

100

Exercício n. 107 (GALPER, 1999, p. 41)

107

Exercício n. 114 (GALPER, 1999, p. 42)

114

Exercício n. 122 (GALPER, 1999, p. 43)

122

Exercício n. 129 (GALPER, 1999, p. 44)

129

Exercício n. 136 (GALPER, 1999, p. 45)

136

Exercício n. 142 (GALPER, 1999, p. 46)

142

Exercício n. 148 (GALPER, 1999, p. 47)

148

Exercício n. 154 (GALPER, 1999, p. 48)

154

Exercício n. 160 (GALPER, 1999, p. 49):

160

- **Exercícios de mecanismos de Klosé**

Galper (1999) apresenta 139 exercícios de mecanismos de Klosé, os quais são direcionados para o treinamento de variações de dedilhados e desenvolvimento das habilidades motoras dos dedos.

Segundo TSE, (2018, p. 40), “Galper ensinava o uso econômico de dedos. Sua regra era sempre manter dedilhados em uma mão quando possível e aprender muitas diferentes combinações criativas de dedilhados”.

De acordo com Paglialonga (2015, p. 41),

[...] para aprender qual dedilhado é mais vantajoso, precisa entender uma série de princípios simples. Estes princípios são facilmente aplicados, ainda que um estudante menos avançado possa lutar para entender as regras sutis que gerenciam sua aplicação.

Neste sentido, Galper explica que, nos exercícios de mecanismos do Klosé que se iniciam na página 50, designou “a maioria dos dedilhados alternativos com letra maiúscula L (esquerda) e R (direita) embaixo ou acima da nota” (GALPER, 1999 p. 24). Ele observa que às vezes haverá símbolos nos dois casos e que, nestas situações, o dedilhado de baixo é o mais usual, embora aconselhe o clarinetista a aprender o dedilhado que está acima também.

Ressalta que um dedilhado menos usado, às vezes pode ser útil e utilitário numa futura passagem técnica. Galper sugere ainda outro livro de sua autoria como auxílio para o uso de dedilhados, o *Clarinet Upbeat Scales and Arpeggios*.

Galper (1999, p. 25) explica os exercícios 40a e 40b, salientando que estes demonstram quatro diferentes maneiras de dedilhados para a mesma passagem. Destaca que embora o dedilhado do exercício 40b deva ser um pouco baixo (afinação), é necessário aprendê-lo. O autor recomenda aprender os dedilhados alternativos, pois quando precisarmos deles eles vêm automaticamente.

Exemplo: Exercícios n. 40a e 40b (GALPER, 1999, p. 25)

The image shows two musical exercises, 40a and 40b, on a single staff. Exercise 40a is a scale starting on G4, moving up to D5 and then down to G4. It is marked with 'L' (left hand) and 'R' (right hand) fingerings. Exercise 40b is the same scale but with 'X' and '2' fingerings. The exercises are separated by a double bar line.

Os exercícios 64 e 65 exemplificados na página 25, são marcados como “*ad libitum*”. Galper sugere manter o exercício todo com ambas as chaves, da mão

esquerda ou da mão direita, da nota si (como marcado). Ele observa que isso ajudará a manter qualquer mão pronta adequadamente, usando a chave do si natural como uma posição natural. O termo “*ad libitum*” é somente para o estudo.

Exemplo: Exercícios n. 64 e 65 (GALPER, 1999, p. 25)

A seguir, são exemplificados uma linha de pauta de exercício por página dos Exercícios de Mecanismos de Hyacinthe Klosé (da p. 50 a p. 59)

Exemplo:

Exercícios 1a, 1b, 2 (GALPER, 1999, p. 50)

Exercícios 17 e 18 (GALPER, 1999, p. 51)

Exercícios 33, 34 e 35 (GALPER, 1999, p. 52)

Exercise 33: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated as 5, R, 5, 5, R, 5. Exercise 34: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated as R, R, R, R. Exercise 35: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated as R, R, L, L.

Exercícios 49, 50 e 51 (GALPER, 1999, p. 53)

Exercise 49: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Exercise 50: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Exercise 51: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Exercícios 64 e 65 (GALPER, 1999, p. 54)

Exercise 64: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated as L, R, R. The instruction *ad libitum* is written above the staff. Exercise 65: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated as L, R. The instruction *ad libitum* is written above the staff.

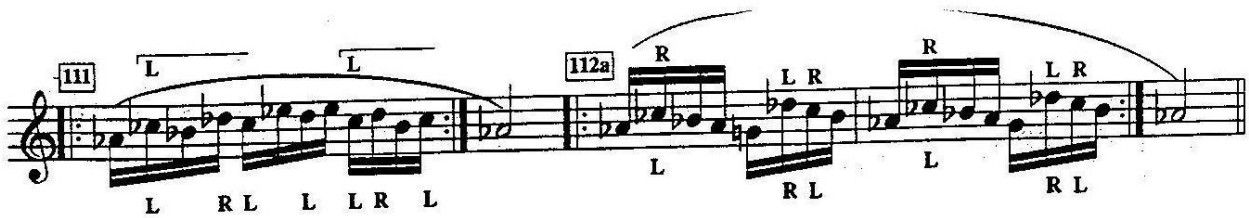
Exercícios 84a e 84b (GALPER, 1999, p. 55)

Exercise 84a: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated as L R, L R, R L, R L. Exercise 84b: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingering is indicated as L, R.

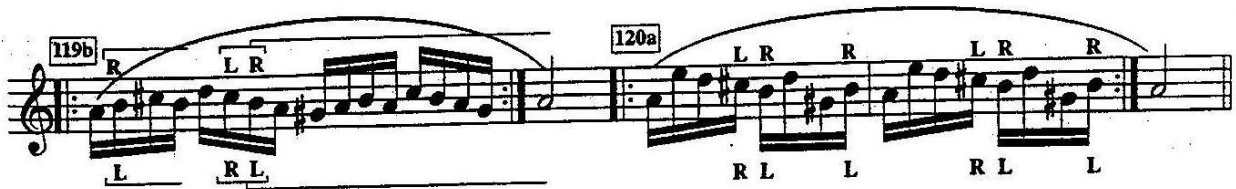
Exercícios 95 e 96 (GALPER, 1999, p. 56)

Exercise 95: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated as R L, R L, L R, L R. Exercise 96: A single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp. Notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated as L, R, L.

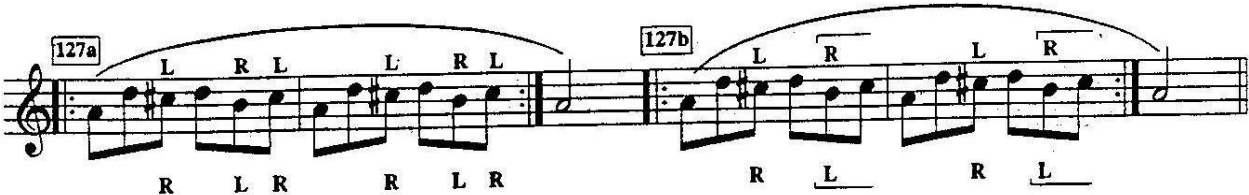
Exercícios 111 e 112a (GALPER, 1999, p. 57)



Exercícios 119b e 120a (GALPER, 1999, p. 58)



Exercícios 127a e 127b (GALPER, 1999, p. 59)



- **Staccato**

Na última parte do livro *Tone, Technique and Staccato* (1999) intitulada *Staccato*, Galper trabalha com a articulação, e segundo ele, “os exercícios desta seção vão ajudar na boa articulação, um elemento básico da expressão musical” (GALPER, 1999, p. 60). De acordo com Tse (2018, p. 67) “Galper descreve articulação como o elemento básico da expressão musical”.

O clarinetista deve compreender todo o processo que envolve a articulação, com o “entendimento do mecanismo da língua, palheta e fluxo de ar” (PAGLIALONGA, 2015 p. 49) visando uma articulação apropriada e correta. Segundo Galper (TSE, 2018 p. 67), para articular, o “tocar da língua na palheta deve ser feito com um toque leve e com a parte frontal da língua”.

Relembrando as aulas com Galper, de acordo com Michael Rusinek,

[...] articulação era na realidade o conceito que a língua volta para a palheta para parar a vibração e, portanto, parar o som, a próxima nota começa apenas removendo a língua rapidamente e suavemente da palheta permitindo a vibração e portanto o som começa novamente. (TSE, 2018, p. 39).

Nesse sentido, Galper faz uma analogia entre a língua falada e a expressão musical, dizendo que “da mesma maneira que você se expressa com palavras para comunicar suas ideias, você se expressa musicalmente da maneira que você toca clarineta e você pode fazer da clarineta uma extensão de você mesmo quando você articula notas com estilo” (GALPER, 1999, p. 60).

Nesse contexto, Galper ressalta que um estilo de articulação é o *staccato*, que significa *detache*, destacado. Ele observa que para tocar notas em “*staccato* requer mais apoio de ar do que tocar passagens em *legato*”, Tse (2018, p. 67). Neste sentido, ele designa a terceira parte do livro para exercícios de *staccato*.

Como usar esta seção

Essa parte do livro apresenta exercícios baseados em tonalidades maiores com duas páginas destinadas a cada tonalidade. Cada exercício começa com um compasso “*ad libitum*” de notas repetidas que começam no contratempo. Segundo Galper, esta abordagem de *warm up* pode ajudar a evitar uma articulação áspera. Após tocar o compasso de *warm up* (primeiro compasso do exemplo do exercício na página 60), siga para o próximo trecho com a escala de uma oitava.

Galper dá uma boa dica para o treino do *staccato*, em que descreve “hesite momentaneamente, de ouvir a cabeça do tempo na sua mente, e depois pule e toque a escala de uma maneira sem a cabeça do primeiro tempo como (2341, 2341 ao invés de 1234, 1234)” (GALPER, 1999, p. 60). Essa abordagem técnica de Galper, o pensar 2341, estilo *offbeat*, auxilia o clarinetista a deixar a língua mais leve nos movimentos de articulação, colaborando com a velocidade e melhor padronização do *staccato*. De acordo com Tse (2018, p. 68), “isto providencia mais direção e fluxo do que pensando 1234 para cada grupo de quatro notas”.

Segundo Galper, “o momento musical que você sentirá com essa abordagem o ajudará a sua performance na clarineta a soar mais lírica” (GALPER, 2001, p. 60).

Exemplo: Exercício (GALPER, 1999, p. 60)



Galper observa que “após tocar uma escala de uma oitava, toque a escala de duas oitavas que se segue. Com a prática, você aprenderá a tocar suavemente através dos registros da clarineta” (GALPER, 2001, p. 60). Neste sentido, cabe observar os exercícios propostos a partir da página 62 do livro de Galper.

Nas últimas três pautas finais de cada página esquerda, entre as páginas 62 e 84 (páginas de números pares), Galper apresenta alguns exercícios com arpejos curtos. O autor recomenda “tocá-los como está escrito e depois que estiver fazendo isto bem, varie a abordagem, tocando o primeiro compasso lento e o segundo na oitava acima duas vezes mais rápido. Depois inverta as velocidades” (GALPER, 1999, p. 61).

Exemplo: Primeiro exercício (GALPER, 1999, p. 61)



Entre as páginas 63 e 85 (páginas de números ímpares) começam os exercícios de *staccato*. Galper sugere manter o estilo de execução da língua na articulação utilizando o padrão 2341 em toda a sequência dos exercícios. Galper recomenda para poder praticar mais nessa abordagem a utilização de seu livro “*Clarinet Upbeat Scales and Arpeggios*”.

Exemplo: Segundo exercício (GALPER, 1999, p. 61)



No final de cada página à direita (somente as páginas ímpares entre as páginas 63 a 85), há uma sequência de exercícios baseados em pequenos trechos de escalas. Em cada um deles há uma sugestão de ligadura entre as duas primeiras colcheias seguindo de uma série de colcheias. Galper sugere fazer o ligado na primeira vez, e na segunda vez, recomenda ignorar o ligado e articular todas as notas.

Galper recomenda ainda atentar para o segundo compasso no qual todas as colcheias têm o mesmo valor e que o clarinetista pode aumentar a velocidade destas notas, mas tendo a certeza de manter a qualidade das mesmas.

Galper (1999, p. 61) conclui que “se você souber bem todas as notas desta seção, a sua performance na clarineta será suave e leve”.

Exemplo: Exercício em *Mi Maior* linha 1 e 2 (GALPER, 1999, p. 62)

The image shows two staves of musical notation in E Major (one sharp) and 4/4 time. The first staff, labeled 'E Major', contains two measures. The first measure starts with a slur over the first two eighth notes, followed by a series of eighth notes. The second measure also starts with a slur over the first two eighth notes, followed by a series of eighth notes. The word 'ad lib.' is written above the first measure. The second staff also contains two measures with similar notation, also marked 'ad lib.'.

No exercício a seguir, Galper (1999, p. 62) ressalta que “nesta seção você deve tocar o segundo compasso mais rápido do que o primeiro ou tocar o primeiro compasso rápido e o segundo lentamente”.

Exemplos:

Exercício linha 7 (arpejo) (GALPER, 1999, p. 62)

The image shows a single staff of musical notation in E Major and 4/4 time. It consists of two measures. The first measure starts with a slur over the first two eighth notes, followed by a series of eighth notes. The second measure also starts with a slur over the first two eighth notes, followed by a series of eighth notes.

Exercício linha 1 (GALPER, 1999, p. 63)



No exercício a seguir, Galper sugere que na primeira vez o clarinetista deve tocar com a ligadura entre a primeira e a segunda colcheia e na repetição tocar todas as notas em *staccato*.

Exemplo: Exercício linha 6 (GALPER, 1999, p. 63)



Na sequência, apresento uma síntese dos exercícios propostos nesta seção das páginas 64 a página 85.

Exemplos:

Exercícios em *Fá Maior* - linhas 1, 2 e 6 (GALPER, 1999, p. 64) e linhas 1 e 6 (Ibid., p. 65)

F Major *ad lib.* *ad lib.* *ad lib.* *ad lib.*

First Time

Second Time

Exercícios em *F# Maior* (GALPER, 1999, p. 66 e 67)

F# Major *ad lib.* *ad lib.* *ad lib.*

p 5 S I R 5

ad lib.

First Time

Second Time

Exercícios *Sol Maior* (GALPER, 1999, p. 68 e 69)

G Major *ad lib.* *ad lib.* *ad lib.*

ad lib.

ad lib.

ad lib.

ad lib.

First Time

Second Time

Exercícios em *Lab Maior* (GALPER, 1999, p. 70 e 71)

A^b Major *ad lib.* *ad lib.* *ad lib.*

ad lib.

ad lib.

ad lib.

Exercícios em Lá Maior (GALPER, 1999, p. 72 e 73)

A Major

Exercícios *Sib* Maior (GALPER, 1999, p. 74 e 75)

B^b Major *ad lib.* *ad lib.* *ad lib.*

ad lib.

ad lib.

ad lib.

First Time

Second Time

Exercícios em *Si* Maior (GALPER, 1999, p. 76 e 77)

B Major *ad lib.* *ad lib.* *ad lib.*

ad lib.

ad lib.

ad lib.

First Time $\times 2$

Second Time $\hat{2}$

Exercícios em *Dó Maior* (GALPER, 1999, p. 78 e 79)

C Major *ad lib.* *ad lib.* *ad lib.*

All Eighths are equal
First Time
Second Time

Exercícios em *Réb Maior* (GALPER, 1999, p. 80 e 81)

D^b Major *ad lib.* *ad lib.* *ad lib.*

First Time
Second Time

Exercícios Ré Maior (GALPER, 1999, p. 82 e 83)

D Major

ad lib. *ad lib.* *ad lib.*

ad lib.

First Time

Second Time

Exercícios Mib Maior (GALPER, 1999, p. 84 e 85)

E^b Major

ad lib. *ad lib.* *ad lib.*

ad lib.

X
2

First Time

Second Time

Nas páginas 86 e 87, Galper (1999) apresenta um estudo de Klosé baseado em arpejos descendentes e ascendentes com tonalidades maiores e menores. Ele utiliza grupos de semicolcheias com a articulação de duas figuras ligadas e duas em *staccato*. Galper sugere sustentar o final da nota ligada.

Exemplos:

Exercício (GALPER, 1999, p. 86)

Klose

Exercício (GALPER, 1999, p. 87)

Nas páginas 88 e 89, Galper (1999) apresenta um estudo de Baermann num andamento *Moderato* para o desenvolvimento da articulação. O exercício praticamente

baseado em grupos de quatro semicolcheias, trabalha a articulação em *staccato* e também com ligaduras de duas semicolcheias em vários pontos. Apresenta seqüências em forma de escalas ascendentes e descendentes, arpejos e saltos intervalares abrangendo toda a tessitura da clarineta. Esse é um bom exercício para trabalhar a articulação nos diferentes registros da clarineta e sua homogeneidade. A seguir, um recorte de algumas partes do exercício de Baermann.

Exemplos:

Exercício da primeira linha (GALPER, 1999, p. 88)



Exercício da segunda linha (GALPER, 1999, p. 88)



Exercício da quinta linha (GALPER, 1999, p. 88)



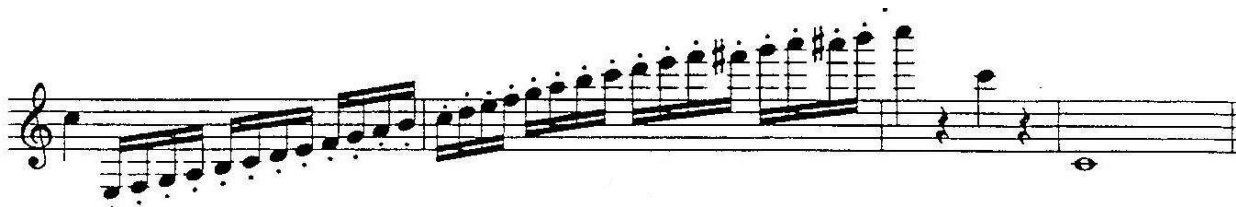
Exercício da última linha (GALPER, 1999, p. 88)



Exercício da primeira linha (GALPER, 1999, p. 89)



Exercício da última linha (GALPER, 1999, p. 89)



Galper colocou no final do método *Tone, Technique and Staccato* (1999) uma série de exercícios baseados em trechos orquestrais. Segundo Tse (2018, p. 55) “ele deve ter escrito estes exercícios por uma razão prática: para ajudá-lo a praticar passagens desafiadoras, as quais ele era requerido para tocar na orquestra sinfônica”.

Nas páginas 90 e 91, Galper (1999) apresenta um exercício baseado numa melodia de Tchaikovsky, reportando a mesma linha melódica com o mesmo padrão rítmico e mesma articulação para diferentes tonalidades maiores e menores. Galper sugere tocar as notas em fusas o mais rápido possível e não cortar o final das ligaduras.

Exemplo: Exercício da primeira e segunda linha (GALPER, 1999, p. 90)



Na página 92, Galper (1999) apresenta um exercício de articulação envolvendo saltos intervalares de diversas distâncias. Aqui Galper utiliza uma sequência de figuras de colcheias, mas sempre com a primeira nota de cada compasso iniciando com a nota

de semicolcheias, com muitas variações de dedilhados e com grande ênfase nos registros médio e clarino da clarineta. Isso oportuniza ao clarinetista trabalhar as mãos direita e esquerda e suas respectivas opções de dedilhados.

Exemplo: Exercício da primeira linha (GALPER, 1999, p. 95)



Para finalizar o livro *Tone, Technique and Staccato*, na última página, Galper (1999) apresenta um exercício de articulação em *staccato* baseado no Scherzo de Mendelssohn com figuras de colcheias. Ele sugere tocar o primeiro compasso lento e o segundo rápido ou vice-versa. Mais uma vez, ele apresenta um exercício no qual o clarinetista pode trabalhar a articulação no estilo *offbeat*, 2341. Esse estudo possibilita também a prática de uma série de dedilhados padrões e alternativos, além do desenvolvimento das habilidades das mãos direita e esquerda.

Exemplo: Exercício da primeira linha (GALPER, 1999, p. 96)



4.2 PROPOSTA DE WARM UP DE D. RAY McCLELLAN

Dentro da metodologia de ensino de D Ray McClellan, professor de clarineta da *University of Georgia Hugh Hodgson School of Music* em Athens nos Estados Unidos, a ênfase de estudo dos *warm ups* tem grande relevância no cotidiano de seu trabalho com os alunos, seja eles do bacharelado, mestrado ou doutorado.

Seu polígrafo *Warm-up Routine Applied Clarinet*, McClellan apresenta uma série de exercícios para trabalhar os fundamentos da clarineta de forma sistemática. Nesse sentido, apresentamos um sucinto relato sobre sua formação, atuação e ensino e uma análise descritiva sobre seu polígrafo *Warm-up Routine Applied Clarinet*.

4.2.1 Formação, atuação e ensino

O professor D. Ray McClellan nasceu no dia 19 de julho de 1960 em Charleston, West Virginia, em uma família na qual a música esteve sempre presente, pois seu pai era um cantor de jazz amador e sua mãe tocava piano. McClellan iniciou primeiramente seus estudos de piano, e na pré-adolescência passou a estudar clarineta numa banda da escola. Nessa época teve aulas com Al Gaspar, Thomas O'Connell, Victor Sawa (no Canadá no verão de 1977), e Dr. Charles Martyn (ARAÚJO, 2016).

Posteriormente McClellan iniciou o Bacharelado em clarineta na *West Virginia University* onde estudou com Jonathan Lautman e Ethan Sloane. Transferiu-se para a *Juilliard School of Music* em Nova York onde concluiu o Bacharelado, Mestrado e Doutorado sob a orientação do eminente professor David Weber (1913-2006) (ARAÚJO, 2016).

D. Ray McClellan tem atuado como clarinetista e professor nos Estados Unidos e diversos países como Porto Rico, Canadá, Taiwan, Japão, Itália, Brasil, Kenya, Tanzania e Republica Tcheca. Ele é membro do *Georgia Woodwind Quintet* e tem participado dos encontros da *International Clarinet Association* como recitalista. Seus ex-alunos tem conquistado posições em universidades, bandas e orquestras nos Estados Unidos e Brasil.

Seu professor David Weber²⁷, estudou com grandes nomes da história da clarineta, como Simeon Bellison (1881-1953), e Daniel Bonade²⁸ (1896-1976). Este último foi considerado um dos fundadores da escola de clarineta americana. Weber foi um instrumentista com grande atuação em orquestras, gravações e se dedicou muito ao ensino da clarineta, deixando um legado pedagógico muito importante para as futuras gerações de clarinetistas (McCLELLAN, 1987).

Para Weber, a combinação dos bons hábitos de estudo com os fundamentos da boa técnica da clarineta é o caminho para uma performance de qualidade. A sua proposta sobre *warm up* e a prática dos fundamentos da clarineta incluem a sonoridade, escalas, arpejos e *staccato*, os quais o autor apresenta didaticamente em exercícios a serem realizados (McCLELLAN, 1987).

As ideias de Weber sobre os fundamentos na prática do instrumento tiveram grande influência na formação e na atuação didática do professor McClellan em seu trabalho como docente na *University of Georgia*.

McClellan (2019) diz que, quando estudou com Weber, reconheceu os benefícios dos *warm ups* na sua sonoridade e de seus colegas do estúdio. Ele relatou que é uma vantagem para os clarinetistas produzir um som bonito no instrumento baseados nos exercícios de *warm ups*. Fazendo uma analogia, disse que é o mesmo caminho que os cantores trilham para desenvolverem e construir suas vozes. Segundo ele, é uma oportunidade para os clarinetistas desenvolverem um som grande, além de expandir outras habilidades.

Nesse sentido, podemos observar que, a importância do trabalho dos fundamentos da clarineta através dos exercícios propostos no seu modelo de *warm up* visa continuar “a verdadeira tradição do refinamento do *bel canto* na execução da clarineta” que é um dos legados deixados por Weber (ARAÚJO, 2016, p. 5).

Dentre os aspectos objetivos da influência de Weber na pedagogia de McClellan inclui-se a qualidade do som, *legato* e flexibilidade, articulação, uso de escalas, decisão de repertórios, estudos técnicos e musicalidade. Em relação aos aspectos

²⁷ David Weber nasceu na Lituânia em 1913, imigrou para os Estados Unidos onde desenvolveu uma intensa carreira como clarinetista e professor (McCLELLAN, 1987).

²⁸ Natural de Genebra, Suíça, Daniel Bonade. Imigrou para os Estados Unidos e integrou a Orquestra da Filadélfia e a Orquestra de Cleveland. Foi professor na Juilliard School em Nova York e foi um influenciador na escola americana de clarineta (KYCIA, 1999).

subjetivos estão as atitudes de Weber em aula e como ele se empenhava para que os alunos melhorassem através de um trabalho sério, bons hábitos de estudo e respeito à música (ARAÚJO, 2016).

Nesse sentido, vamos apresentar uma leitura dos tópicos da abordagem do professor McClellan em relação as suas ideias de *warm ups*. Em seu estúdio de clarineta da *University of Georgia*, ele se empenha para que os alunos façam da prática do *warm up* uma rotina consciente e proveitosa visando alcançar uma performance com maior refinamento.

Ele ressalta a importância da prática do *warm up* no cotidiano do clarinetista e acredita que “aqueles que têm o hábito de fazer um *warm up* amplo tem mais habilidades na clarineta do que aqueles que não o fazem. É uma ótima oportunidade para construir suas habilidades” (ARAÚJO, 2016, p. 29). Esta percepção do valor do estudo dos fundamentos da clarineta como prática sistemática e fundamental na construção das habilidades técnicas no instrumento é um dos princípios básicos da sua abordagem didática com seus alunos.

Na sua proposta pedagógica de *warm up*, segundo Araújo (2016), McClellan faz uma divisão de quatro categorias, sendo elas: notas longas, exercícios de flexibilidade, escalas e arpejos e articulação. Dentro desse contexto, ele recomenda que um estudante pratique a cada semestre alguns exercícios de cada um desses grupos, conforme a sua necessidade e competência no instrumento, num sistema de rodízio de exercícios, mas atendendo a todas as categorias listadas.

Entretanto, na entrevista McClellan renomeou sua proposta de *warm ups* em 5 categorias, sendo: notas longas, flexibilidade, escalas, intervalos (arpejos e terças) e articulação.

Sobre os exercícios propostos, salienta-se que há uma diversidade de fontes, incluindo clarinetistas como David Weber (1913-2006), Gaetano Labanghi (1829-1905), Eugene Gay, Hyacinthe Klosé (1808-1880), Simeon Bellison (1881-1953), Seon Osborn (1966), Gustave Langenus (1833-1957), Paul Jean Jean (1874-1928), além do próprio D. Ray McClellan (1960) compositores como John Philip Sousa (1854-1932) e Felix Mendelssohn (1809-1847). Segundo Araújo (2016, p. 29), “estes exercícios vem de

diferentes fontes: alguns são trechos de livros de estudo ou peças; outros são exercícios criados por outros clarinetista e algum do próprio Dr. McClellan”.

O autor sugere um tempo de 45 minutos a uma hora de estudo diário do *warm up*, não exigindo uma sequência a ser feita, porém, sugere que se tenha esta ordem: notas longas, flexibilidade, escalas, arpejos, articulação e algum tempo livre para tocar o que a pessoa desejar (ARAÚJO, 2016, p. 30).

Na proposta pedagógica no estúdio do professor McClellan, o aluno recebe uma demanda de exercícios de *warm up* por semestre conforme o nível do estudante e o seu curso em questão, alternando a proposição para os alunos calouros, veteranos, pós-graduandos, ou seja, conforme o andamento na formação acadêmica. Ele salienta que é importante alterar a sequência de exercícios conforme a necessidade do aluno e a sua demanda no instrumento (McCLELLAN, ES, 2019).

Outra observação importante a destacar é que, segundo McClellan:

É importante que você saiba os warm ups tão bem que você não precise pensar nas notas, mas você pode pensar no seu som, seu ligado, só som da articulação, sua entonação, sua gama de dinâmica, seus hábitos, relaxamento, as mãos, os dedos, respiração, postura e você pode estudar em frente ao espelho, pois você saberá a rotina de warm up de cor se você fizer todos os dias. (ARAÚJO, 2016, p. 30).

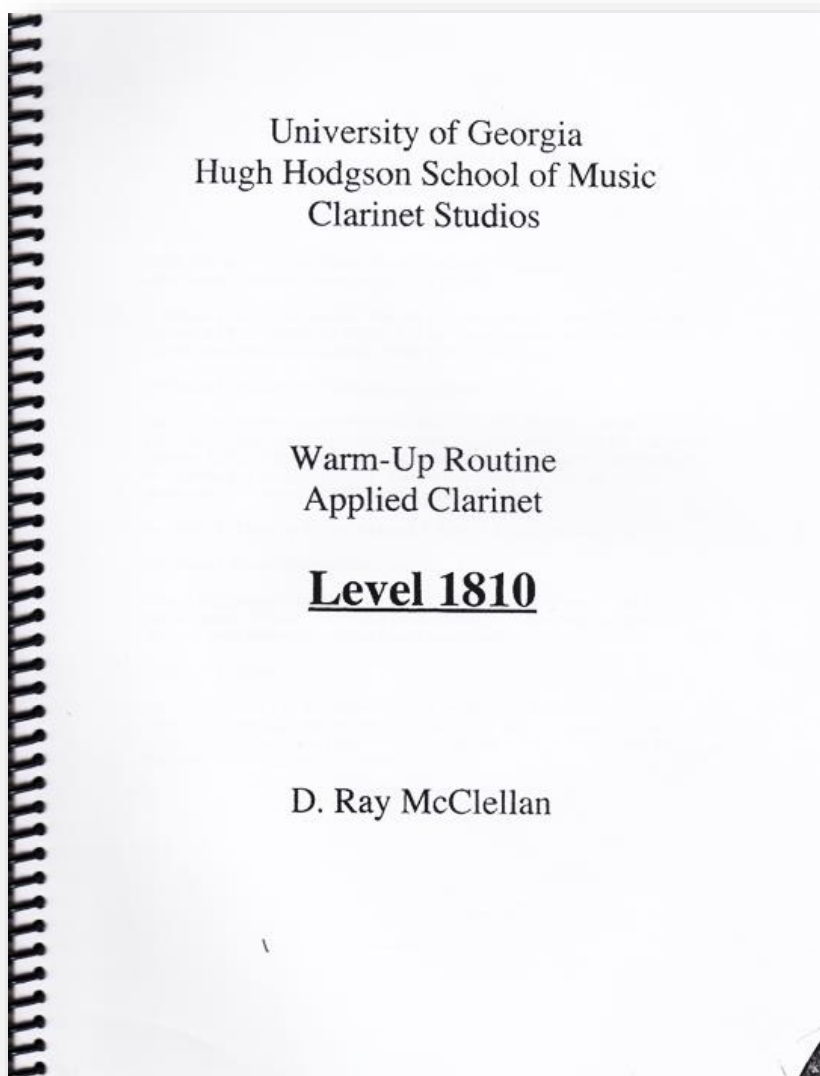
Para que os exercícios de *warm up* não se tornem repetitivos e cansativos, o professor sugere uma mudança na rotina do *warm up* periodicamente. McClellan (2019) sugere que é importante a cada semestre fazer uma modificação da sequência dos exercícios trabalhados dos *warm ups*, pois uma vez dominados alguns exercícios, o clarinetista precisa de um estímulo com novos desafios.

Importante salientar que, segundo Araújo (2016, p. 31), dentro da proposta pedagógica do professor McClellan é importante a progressão no processo de aprendizagem, e, por isso, a mudança a cada semestre do pacote de *warm ups*. McClellan (ARAÚJO, 2016, p. 31) observa que “você precisa de uma progressão do básico ao avançado e tentamos em fazer isto com os warm ups”.

Nesse sentido, a abordagem dos *warm ups* acompanha também a evolução técnica e musical do aluno na clarineta, agregando valores importantes para o seu desenvolvimento como clarinetista.

Desta forma, a seguir, apresento uma análise descritiva do polígrafo *Warm up Routine Applied Clarinet* (1986) de D. Ray McClellan trazendo ao leitor a abordagem do autor em relação a suas ideias da prática de *warm up* para serem desenvolvidas no cotidiano o clarinetista.

Figura 4 – Capa do polígrafo *Warm up Routine Applied Clarinet*



Fonte: McClellan (1986).

O polígrafo original de D. Ray McClellan, *Warm up Routine Applied Clarinet* (Figura 4), contém 18 páginas, porém no anexo da tese de doutorado de Amandy Bandeira de Araújo (2016) consta os *warm-ups* completos utilizado pelo Dr. D. Ray McClellan contendo 61 páginas. Nesse sentido, saliento que, para essa pesquisa, a análise foi feita a partir dos *warm-ups* presentes no anexo da tese da Araújo (2016). O conteúdo é apresentado da seguinte forma: notas longas, flexibilidade, escalas, intervalos: arpejos e terças e articulação.

4.2.2 Warm-up Routine Applied Clarinet

O material didático para a rotina de *warm up* do professor D. Ray McClellan encontra-se em forma de polígrafo, pois ainda não foi publicado. Esse material é utilizado intensamente por McClellan com os alunos no seu estúdio de clarineta na *University of Georgia*, para a prática do *warm up*.

Uma das características de sua pedagogia da clarineta é a ênfase que ele dá ao trabalho com o *warm up*, e nesse sentido, o autor divide esta prática em cinco categorias: notas longas, flexibilidade, escalas, intervalos e articulação (McClellan, 2019).

- **Notas longas**

Iniciar o estudo diário da clarineta com *warm up*, tanto do instrumento como dos músculos do corpo, ambos envolvidos no processo da performance é de extrema importância. Weston (1976, p. 105) entende que “antes que seja feita justiça à música, todos os músculos usados na execução musical precisam ser exercitados na ordem certa e de maneira correta”.

Assim, tocar notas longas na clarineta é um exercício fundamental de *warm up* que nos ajuda a desenvolver um som bonito no instrumento, como também pode nos preparar para inúmeras outras habilidades musicais, tais como criar intervalos suaves, ataques delicados, dinâmica simétrica, afinação consistente. Essa ação pode nos preparar fisicamente e mentalmente para as nossas performances (MACLAY, 2018), de

modo que são inúmeras as vantagens que esta prática sistemática proporciona aos clarinetistas.

Segundo Wehle (2007, p. 27),

[...] para alcançar um padrão artístico comparável aos instrumentistas de cordas e cantores em relação a sonoridade, ela deve ser colocada como parte central no treinamento do clarinetista e uma parcela considerável do estudo deve ser destinada para isto.

Para tanto, McClellan propõe exercícios de notas longas criadas pelo seu ex-professor David Weber que, segundo ele, “são os melhores exercícios escritos para a clarineta” neste quesito. McClellan (ARAÚJO, 2009, p. 31) relata que ele “recomenda que pratique isso no início do warm up e preferencialmente com boas palhetas” visando a qualidade sonora.

Segundo McClellan, a questão da mudança de notas (neste caso grupo de cinco notas cromáticas) e flutuação da dinâmica são importantes para impor a alteração e flexibilidade dos lábios. Ele sugere, portanto, fazer pequenas variações como mudança de andamento, duração dos *crescendos* e a duração da última nota. Observa ainda que se o aluno tem problemas com articulação, ele deve articular a última nota do exercício levemente com a ponta da língua.

Ele considera que as notas longas no registro grave são extremamente importantes para desenvolver uma boa qualidade sonora na clarineta e o registro *chalumeau* é a melhor referência para os outros registros do instrumento.

Embora pareça simples, os exercícios de notas longas ajudam a melhorar muitos aspectos da performance, como qualidade do som, embocadura, respiração, controle de dinâmica, posição da língua, a configuração da garganta, posição da mão, movimento dos dedos (ARAÚJO, 2016) além de outros benefícios citados anteriormente.

McClellan (ES, 2019) ressalta a sua percepção sobre a melhoria na qualidade sonora de seus alunos, quando eles trabalham regularmente os exercícios de notas longas proposto por Weber que estão no seu material didático de *warm up*. Ele percebe que a sonoridade deles vai se moldando e, além disso, constata quando os alunos

levam a qualidade desta sonoridade para a técnica, isso é uma grande conquista: tocar com um som bonito nas passagens lentas como também nas passagens rápidas.

No início de seu material pedagógico, McClellan propõe exercícios de sonoridade, notas longas, baseados nos exemplos do seu ex-professor David Weber. Em seqüências cromáticas de cinco notas, iniciando do *pianissimo* ao *forte* e voltando ao *pianissimo*, ele propõe exercícios cromáticos do registro *chalumeau* até o registro garganta do instrumento. Nesses exercícios são trabalhados itens como respiração, preparação muscular, embocadura, flexibilidade dos lábios, dinâmica.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 85)



- **Flexibilidade**

Entendemos flexibilidade como a facilidade de ligeireza dos movimentos, agilidade ou elasticidade. No que se refere à embocadura dos instrumentos de sopros, é uma técnica imprescindível para uma boa execução e deve ser enfatizada desde o início do estudo de um instrumento de sopro.

No caso dos clarinetistas, quanto mais flexibilidade nos lábios, melhores serão as chances de obter diferentes timbres na sonoridade e ampla gama dinâmica. Segundo Portnoy (1956, p. 2), “a combinação e interação dos vários graus de pressão e tensão labial permitem alcançar uma rica variação nas cores dos sons e uma grande flexibilidade de embocadura, que permite favorecer cada nota da escala”.

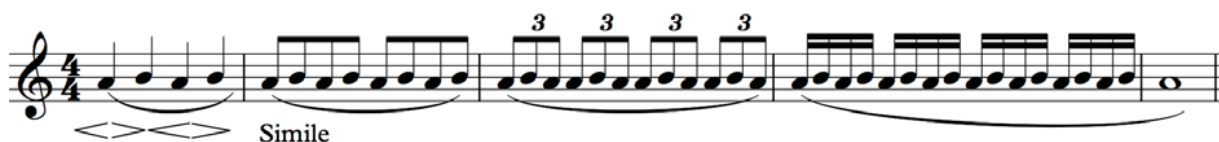
Nesse sentido, exercícios diários de flexibilidade são fundamentais para a construção de uma boa embocadura, com elasticidade muscular, e nesse caso, os lábios tem uma função primordial. De acordo com Blayney (PAVLOVSKY, 2012, p. 55), “a embocadura depende apenas dos lábios e os lábios devem comprometer a parte principal do trabalho”.

Nessa perspectiva, McClellan reforça que a flexibilidade na embocadura é uma técnica importante para tocar clarineta num bom nível e é fundamental para criar um *legato* efetivo. Baseado nas ideias de Bonade (1962) sobre flexibilidade, ele sugere um exercício introdutório para aprender essa técnica, o qual ele denomina “*Thing*” exemplificando-a na passagem da troca de registros com ligaduras e dinâmicas distintas (ARAÚJO, 2016).

O exercício “*Thing*” pode ser descrito abaixo:

Na página 103, propõe um exercício de passagem de registro, ligando a nota *lá* para a nota *si* em quatro compassos quaternário, com variações rítmicas: primeiro compasso em semínimas; segundo em colcheias; terceiro em tercinas; e o quarto em semicocheias. Sugere que faça um *crescendo* na nota *lá* e quando mudar para a nota *si* começar um *diminuendo*, facilitando a mudança de registro e desenvolvendo a flexibilidade dos lábios. Nesse exercício, ele trabalha a sincronia do uso da mão esquerda e direita com a mudança de registro, sonoridade, dinâmica e a flexibilidade dos lábios.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 103)



Também propõe outro exercício com outras notas da região média do instrumento que envolve mudança de registro. São cinco compassos em semínimas. Nesse exercício, trabalha os mesmos itens do exercício anterior, porém com outros intervalos.

Exemplo:



Um excelente exercício de flexibilidade é apresentado na página 104 (ARAÚJO, 2016), que propõe 6 exercícios de flexibilidade baseado na proposta de David Weber. Com exercícios de arpejos em mínimas e ligadas cobrindo 3 oitavas do *mi* grave ao *mi* agudo da clarineta. Faz modulações em cada exercício em movimento ascendente e descendente. Essa mudança intervalar por meio de arpejos e com *legato* proporciona um treino para obter a flexibilização da embocadura em conjunto com os ajustes da garganta. A dinâmica aplicada ao exercício acompanha as linhas ascendentes e descendentes no formato de *crescendo* e *diminuendo*.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 104)



Nas páginas 105, 106 e 107, o autor propõe exercícios de arpejos com muitas variações rítmicas. A dinâmica proposta segue sempre quase a mesma proposta, *crescendo* nas linhas ascendentes e *decrescendo* na linhas descendentes com notas longas e fermatas ao término de cada exercício. Esses estudos para flexibilidade baseados em arpejos rápidos visam, a trabalhar a elasticidade da embocadura em um espaço de tempo pequeno.

Exemplo: Exercícios (McCLELLAN, 1986, p. 105-107)



- **Escalas**

Estudar escalas deveria fazer parte do cotidiano de qualquer instrumentista, pois os benefícios dessa prática são inúmeros. Andrés Segovia, violonista espanhol, entende que “o estudo de escalas pode resolver um grande número de problemas técnicos em um espaço de tempo menor que outro exercício técnico” (SEGOVIA apud GINGRAS, 2011, p. 1).

O clarinetista inglês Frederick Thurston (1977, p. 19) reflete que “escalas e arpejos são a base para a técnica de dedos de qualquer instrumento e precisamos ser muito pacientes em praticá-las, uma vez que elas vão nos ajudar a superar a maioria das dificuldades na execução da clarineta”

Nesse sentido, observamos também que há um consenso entre os professores de clarineta sobre a importância do estudo de escalas na prática cotidiana de um instrumentista, seja num nível iniciante, intermediário ou avançado. Weber (McCLELLAN, 1987, p. 47) relata que “um pouco de escalas todos os dias é essencial para a regularidade, como comer cereal no café da manhã”.

Estudar escalas traz muitos benefícios aos clarinetistas e podemos citar alguns, entre eles: conhecer e adentrar nas tonalidades, possibilitando conexões com o repertório tonal; desenvolver habilidades técnicas de dedilhados; desenvolver a coordenação motora entre dedos e língua; melhorar as articulações; trabalhar a dinâmica; desenvolver a homogeneidade na sonoridade nos diferentes registros; melhorar o ritmo; melhorar a afinação; colaborar com a leitura à primeira vista; entre outros.

Nessa perspectiva, McClellan (ARAÚJO, 2016) corrobora com esse pensamento e enumera inúmeros benefícios da prática de escalas no cotidiano de estudo do clarinetista, tais como: tonalidades fazem parte das músicas; uma vez dominadas, só

precisamos pensar na interpretação, na respiração, na embocadura, na posição da mão, na posição do dedo e na sonoridade.

Ele ressalta também outros benefícios, entendendo que as escalas auxiliam muito na disciplina dos dedos, trabalham a velocidade e coordenação, exercitam os dedos e mantêm a técnica apurada.

McClellan também associa esta prática a outras vantagens, tais como: equilibra os diferentes registros da clarineta; desenvolve boa afinação; mantém boa sonoridade enquanto toca passagens rápidas (ARAÚJO, 2016). Sobre o equilíbrio de sonoridade entre os diferentes registros da clarineta, Forvilly (1957, p. 81) ressalta também que “uma embocadura flexível é necessária para obter uma boa afinação e qualidade na uniformidade de som por toda a tessitura do instrumento”.

Em relação ao equilíbrio dos diferentes registros da clarineta, McClellan entende que “a homogeneidade dos registros é um processo de combinação do som e volume de um registro para o outro” (ARAÚJO, 2009, p. 36). Para isso, ele propõe o estudo das escalas (no modelo escalas do Labanchi com o ritmo de Weber) sempre com a dinâmica *forte* do início ao fim, com um som bonito e cheio aliado à uma flexibilidade na embocadura, resultando na fórmula para posteriormente tocar uma gama de dinâmica ampla na clarineta. Essa é a maneira de aprender a soprar na clarineta corretamente, mantendo um fluxo contínuo de ar no instrumento.

O estudo de escalas auxilia também na execução do registro agudo da clarineta, o qual geralmente as pessoas tendem a tensionar. O ideal seria manter o som cheio e forte com muito relaxamento.

As escalas podem auxiliar na velocidade e coordenação dos dedos. McClellan observa que uma boa qualidade de som é difícil de alcançar nas passagens rápidas, porém, uma vez aprendido bem as escalas em modo lento, e, posteriormente, tocando-as rapidamente é possível focar em ter qualidade de som tanto nas notas longas como também nas passagens rápidas. Ele credita isto ao encontro da técnica com a sonoridade.

McClellan ilustra estudos de escalas com uma tessitura maior, citando exemplos de outros autores como Baermann, Klosé e Hamelin, os quais oportunizam, ao estudante mais avançado, trabalhar todos os registros da clarineta (ARAÚJO, 2016).

Outro aspecto apontado por McClellan (ARAÚJO, 2016) é em relação ao tensionamento do clarinetista, que pode ser observado na embocadura, nos dedos, na garganta e mesmo mentalmente quando se depara com uma passagem difícil na região aguda. Segundo McClellan, os “alunos que estudam escalas todos os dias, com a técnica de tocar com fluxo contínuo e relaxado demonstram progressos nestas áreas de tensão” (ARAÚJO, 2016, p. 39).

A prática de escalas também colabora na melhoria da afinação e o professor McClellan utiliza uma metodologia de tocar as escalas junto com os alunos, utilizando a técnica que consiste no uso de soprar através da clarineta, com um fluxo contínuo de som, relaxando os lábios e mantendo a dinâmica sempre *forte*. Este modelo pode ajudar o aluno a perceber que tem que tocar afinado (ARAÚJO, 2016).

Segundo McClellan, às vezes o estudante tende a pensar demasiado sobre as técnicas, por isso, o hábito de tentar copiar o som do professor é mais prático do que tocar uma técnica específica que é explicada oralmente.

A seguir apresentamos alguns exemplos de como são sugeridos os estudos de escalas dentro da sua proposta de *warm up*:

Na página 86, as escalas são apresentadas em duas oitavas, ligadas, com uma dinâmica a partir do *forte* e *crescendo*. Começando no *mi* do registro chalumeau e subindo cromaticamente até o *sol* do registro garganta (como nota inicial). Esses exercícios são apropriados para o desenvolvimento da técnica, movimento dos dedos, mão esquerda e mão direita, dedilhados, dinâmica, sonoridade.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 86)



Na página 87, o autor propõe o movimento contrário, começando do *sol* agudo descendo num cromatismo até a nota *mi* do registro clarino. Sempre com a dinâmica a

partir do *forte* e *crescendo* e com foco nos mesmos propósitos dos exercícios anteriores.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 87)



Nas páginas 88 e 89, o autor propõe escalas a partir do *mi* grave do registro *chalumeau* ligadas até a escala de *fa M* do registro clarino. A sequência é constituída primeiramente por um compasso de grupos de semicolcheias com 5 notas ascendentes e 5 notas descendentes baseadas nas escalas, com um referencial de dinâmica de *crescendo* e *diminuendo*, conforme a linha ascendente e descendente da escala. Exercícios para a finalidade de desenvolver a habilidade e movimento dos dedos, dedilhados, dinâmica, e *legatos*.

Exemplo:



Nas páginas 90, 91 e 92, há a proposta de escalas maiores e menor harmônica com duas oitavas em *staccato* percorrendo todo o círculo de quintas. Esse exercício foca no treino de notas articuladas e, padronização de sonoridade nos registros, uma vez que percorre duas oitavas.

Exemplos:



Da página 93 a 97, ele propõe exercícios de técnica para dedos baseados em tonalidades maiores de todo o círculo de quintas em *staccato*. Apresenta variações rítmicas passando por grupos de colcheias, tercinas e semicolcheias. A proposta das variações rítmicas visa treinar a agilidade dos dedos, técnica da mão esquerda e mão direita, precisão rítmica e *legato*.

Exemplo:



A página 98 até a 102, traz outra oferta de exercícios para dedos. Propõe uma série com padrões baseados em tonalidades maiores e menores com grupos de semicolcheias. Dentro de cada exercício sugere fazer com dois tipos de articulação, todo ligado ou um compasso *legato* e outro *staccato*. Há o foco na velocidade dos dedos, dedilhados e articulações.

Exemplo:



- **Intervalos: arpejos e terças**

Uma das características idiomáticas da clarineta é a facilidade que os clarinetistas encontram em executar intervalos pequenos, médios e grandes com uma certa agilidade. Esta possibilidade técnica emerge da estrutura física e acústica da clarineta oferecendo ao instrumentista inúmeras possibilidades de execução ágeis entre

os diferentes registros do instrumento, com fluência nos dedilhados e possibilidade de padronização da sonoridade entre os seus registros.

Portanto, entre as características idiomáticas da clarineta podemos citar: a grande gama de dinâmicas; a transição entre melodias expressivas, rápidas e rítmicas; por ser um instrumento ágil podemos realizar saltos intervalares assim como arpejos rápidos que são particularmente efetivos no instrumento.

Neste sentido, Thurston (1985, p. 23) recomenda, para o estudo de arpejos, que “toque-os uniformemente e com pouco ajuste da embocadura se possível”, além de cuidar dos movimentos dos dedos e da qualidade da execução de cada nota dos intervalos.

Salientamos que o estudo de arpejos auxilia no desenvolvimento da habilidade dos dedos do clarinetista e também oportuniza a utilização de diferentes dedilhados, podendo ser utilizados os dedilhados padrão e os alternativos.

Desse modo, visando a desenvolver estas habilidades na clarineta McClellan propõe uma série de exercícios de *warm up* com foco em intervalos, através de arpejos e escalas em terças.

Na página 108, propõe-se exercícios de arpejos de H. Klosé com dominante de sétima em grupos de semicolcheias, ligadas em grupo de quatro, e articulada na primeira nota. Há o foco na articulação e no dedilhado.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 108)



Na página 109, apresenta-se exercícios de arpejos de H. Klosé com variações de tonalidades, com ligadura de dois compassos, transitando pelos diversos registros da clarineta. Observa-se o foco na dinâmica, *legato*, mudança de registros e dedilhados.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 109)



Na página 110, há a proposta de exercício de arpejos de H. Klosé (incompleto) em acordes maiores e menores, em grupos de semicolcheias ligadas e articuladas em cada grupo de quatro. Foco na articulação, dedilhados, *legato*, velocidade de dedos.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 110)



Na página 111, tem-se exercícios de arpejos com acordes de sétima diminuta em grupos de semicolcheias ligadas em grupo de quatro, articulando a primeira de cada grupo. O foco é na articulação, dedilhado, velocidade, mão esquerda e direita, *legato*.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 111)



Nas páginas 113 e 114, tem-se exercícios de H. Klosé (completo) baseados em acordes maiores e menores em grupo de quatro semicolcheias ligadas e articulada com ênfase à primeira nota de cada grupo. O foco é na articulação, dedilhados, *legato*, velocidade.

Exemplo:



Na página 115, há exercícios de H. Klosé com escalas em terças maiores e menores em duas oitavas ligando cada escala maior ou menor do início ao fim. O foco é na velocidade dos dedos, afinação, *legato*, mão esquerda e direita e, longas frases.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 115)



Na página 116, há um exercício de sua própria autoria envolvendo arpejos com modulações em grupos de semicolcheias e com longas ligaduras abrangendo a tessitura do *mi* grave até o *dó* agudo (*dó* 3). O foco é no *legato*, mudança de registro e, dedilhados.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 116)



- **Articulação**

Podemos definir o verbo articular como o ato de pronunciar e, nesse sentido, podemos pronunciar bem as palavras enquanto lemos um texto escrito, bem como podemos articular bem um texto musical, desde que nos apropriemos de ferramentas adequadas para fazer isto.

A articulação em música está intrinsecamente ligada à questão da execução musical e, segundo Wehle (2007, p. 63), “nenhum outro aspecto de tocar um instrumento é tão crucial para a interpretação musical como a habilidade de articular livremente, claramente, com diferenciação e, às vezes, também com considerável velocidade”.

Pamela Weston²⁹ (1921-2009), clarinetista inglesa, em seu livro *The Clarinet Teacher's Companion* cita, por sua vez, uma declaração de Lefèvre no seu *Méthode de Clarinette* (PARIS, 1802) que diz:

Articulações nos instrumentos de cordas são produzidas através de um arco, como por exemplo no violino ou pelos dedos no caso da harpa ou violão; mas nos instrumentos de sopro são produzidas pela língua. Sem a língua é impossível tocar clarineta bem, ela é para este instrumento assim como o arco é para o violino. (WESTON, 1976, p. 65).

Weston (1976, p. 65) ressalta que “o clarinetista que não utiliza a sua língua de forma apropriada pode ser comparado ao cantor que não articula satisfatoriamente e não transmite nenhum significado com suas palavras”.

Westphal (1962, p. 40) assinala que “articulação se refere a maneira pela qual a língua opera em relação a palheta e ao suporte da respiração em ordem para articular as notas”

Percebemos nessas colocações o quanto fundamental é a articulação na execução de um instrumento. Dessa forma, a articulação é enfatizada em livros e em métodos para clarineta por inúmeros autores de diferentes nacionalidades (WILLAMAN, 1949; BRYMER, 1976; PINO, 1980; STEIN, 1958; WESTON, 1976; THURSTON, 1985; entre outros), como uma prática básica e fundamental para a performance na clarineta.

A articulação na clarineta requer combinação de alguns fatores, como embocadura precisa e suporte de ar para criar uma boa sonoridade, além de um movimento da ponta da língua em direção à ponta da palheta, sendo esse processo todo uma das bases principais para uma boa execução.

Sobre a velocidade da articulação, Gingràs (2004, p. 8) ressalta que “um dos mais desafiantes aspectos de tocar passagens rápidas em staccato é a habilidade de tocar as notas claras, com perfeita coordenação entre língua e dedos”.

Nesse sentido, McClellan recomenda uma prática diária de 10 minutos focando em exercícios de articulação, e a divide em 3 tipos para desenvolver as diferentes características de articulação: a qualidade do som, a duração (*staccato* curto) e a velocidade da língua (ARAÚJO, 2016). Ele recomenda que se pratique essa seção logo depois de ter trabalhado a sonoridade e a flexibilidade. Segundo Araújo (2016, p. 40), “o

²⁹ Nascida na Inglaterra, atuou como clarinetista, professora e escritora.

stacatto curto é um desafio para muitos clarinetistas e exercícios nessa direção são importantes”.

McClellan propõe uns exercícios baseados em trecho orquestral como o *Scherzo* de Mendelssohn e os exercícios de articulação de Langenus, ambos com uma ampla abordagem no que se refere a qualidade do som, velocidade e duração.

Na página 117, o autor propõe um exercício de *staccato* baseado num exemplo de escalas e arpejos para clarineta de Simeon Bellison. Faz algumas observações como: mova seus dedos rapidamente para a próxima nota; mantenha sua língua próxima da palheta. O fluxo de ar deve se mover rapidamente. São quatro exercícios com a mesma linha melódica, desde o registro grave até o agudo da clarineta. O primeiro com figuras de semínimas pontuadas; o segundo com colcheias; o terceiro com tercinas; e o quarto com grupos de semicolcheias. Sempre com acento nas primeiras notas em todos os padrões.

Exemplos: Trechos dos exercícios (McCLELLAN, 1986, p. 117)



Na página 118, propõe-se um exercício de Sean Osborn. O autor recomenda fazer esse exercício, sem parar por cinco minutos. Descansar por um minuto. E repetir o exercício por mais 4 minutos. É um exercício voltado ao desenvolvimento da velocidade da língua. Dois compassos com a nota sol médio. No primeiro compasso, grupos de semicolcheia e semínima e, no segundo compasso, grupos de 3 grupos de semicolcheias e uma semínima no último tempo.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 118)



Na página 119, há uma série de exercícios de quiálteras, com quintinas e sextinas. Todos em *staccato* com acento na primeira nota de cada grupo. Esses exercícios são para a velocidade da língua.

Exemplo: Série de exercícios (McCLELLAN, 1986, p. 119)



Na página 120, há um exercício para o desenvolvimento da velocidade da língua. Há uma mescla de grupo de semibreves e semifusas, essas com variações rítmicas. É importante salientar a dinâmica utilizada neste estudo: piano com *sforzato* nas primeiras semifusas de cada grupo.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 120)



Nas páginas 121 e 122, há outro exercício de desenvolvimento de velocidade de língua. Em unidades de 5 compassos, observa-se a utilização de figuras rítmicas similares nos 2 primeiros compassos, colcheia com duas semicolcheias; no terceiro e quarto compassos grupos de semicolcheias e finalização com a mínima. Percorre a

tessitura do *mi* grave até o *mi* agudo de forma ascendente e descendente. Sempre utiliza notas da tríade *mi, sol #, do*.

Exemplo:



Nas páginas 123, 124 e 125, há mais estudos para o desenvolvimento da velocidade de língua. São 3 compassos por pauta, todos com o mesmo padrão rítmico, grupos de semicolcheias nos dois primeiros e finaliza com uma mínima. Percorre a tessitura do *mi* grave, cromaticamente até o *fá* do registro clarino. No primeiro compasso, repete-se sempre a mesma nota em grupos de semicolcheias e, no segundo compasso, apresenta-se melodias ascendentes e descendentes com cinco notas.

Exemplo:



Na página 126, propõe-se exercícios para o movimento de notas e dedos. Faz-se escalas descendentes baseadas na tonalidade de *fa* Maior, pedindo que se repita 3 vezes cada linha. Esse exercício é direcionado para treinar a técnica de mudança de dedo: movimentar o dedo rápido para a próxima nota, baseado na concepção de Daniel Bonade. Vai do registro clarino ao registro grave do instrumento.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 126)



Na página 127, observa-se um estudo de articulação baseado no *Trio Opus 100*, terceiro movimento, de Franz Schubert. Em duas partes, utiliza-se a dinâmica pianíssimo em grupos de quatro semicolcheias.

Exemplo: Estudo de articulação (McCLELLAN, 1986, p. 127)



Na página 128, há um estudo para movimento de notas e dedos, além da articulação baseado na marcha de John Philip Sousa, *Pathfinder of Panama*. Sugere, como dinâmica, fazer *piano* na primeira vez e *fortíssimo* na segunda vez.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 128)



Na página 129, propõe-se uma peça de Percy Grainger chamada *Molly on the Shore* em *sib M*. A peça apresenta sequências de colcheias em *staccato*, com alguns grupos de tercinas ligadas. A primeira parte se concentra no registro grave, na segunda parte no registro clarino e agudo.

Exemplo: *Molly on the Shore*, de Percy Grainger (McCLELLAN, 1986, p. 129)



Nas páginas 130 e 131, propõe-se um estudo de articulação utilizando de F. Mendelssohn a obra *Midsummer Nights Dream*.

Exemplo:



Da página 132 a 134, propõe-se dois estudos de G. Langenus para o desenvolvimento de um *staccato* leve e ágil. O primeiro estudo mantém um padrão rítmico com colcheias e fusas. O segundo, em compasso 6-8 em semicolcheias com ênfase nas dinâmicas.

Exemplos:



Na página 135, há um estudo cromático para o desenvolvimento de articulação. Começa com o mi grave, indo cromaticamente até uma sexta acima, com a primeira parte ligada e a segunda que é a repetição em *staccato*. Faz de meio em meio tom.

Exemplo: Estudo cromático (McCLELLAN, 1986, p. 135)



Entre as páginas 136 e 139, há um estudo de Paul Jean para o desenvolvimento de homogeneidade na velocidade dos dedos para equilíbrio de trinados. Compassos

quaternários, com intervalos de semiton, com *sforzato* na primeira nota de cada compasso e sempre ligado.

Exemplo:



Na página 140, há um estudo de H. Klosé em escalas de terças maiores e menores, ligadas do início ao fim de cada escala ascendente e descendente, em compassos ternários. Percebe-se o foco no movimento dos dedos e na afinação.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 140)



Nas páginas 141, 142 e 143, tem-se um estudo de H. Kosé, baseado em terças maiores e menores, com compassos quartenários, liguras de 2 compassos e ênfase na dinâmica de *crescendos* e *diminuendos*.

Exemplo:



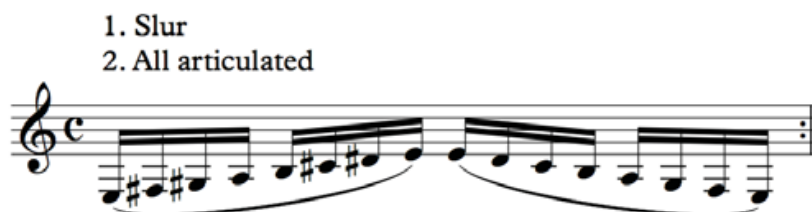
Na página 144, tem-se um exercício baseado em intervalos de segunda e terça em grupos de semicolcheias com propostas de diferentes tipos de articulação: *staccato*, ligado a cada grupo de 4 semicolcheias e ligaduras de grupos de 2 semicolcheias.

Exemplo: Exercício (McCLELLAN, 1986, p. 144)



Na página 145, há um estudo baseado em escalas maiores de uma oitava, fazendo a mesma escala primeiramente ligado e depois em *staccato*. Aconselha a repetir cada compasso.

Exemplo:



Na página 146, há um estudo para vocalizar as oitavas entre os registros clarino e agudo. Propõe-se uma variação rítmica, primeiramente com intervalos com semínimas e depois intervalos com semicolcheias.

Exemplos:



As cinco categorias aqui analisadas, notas longas, flexibilidade, escalas, intervalos e articulação sintetizam a proposta de estudo de *warm up* para clarineta idealizada pelo professor D. Ray McClellan.

Para concluir, ressaltamos que utilizamos como referência e guia para esta análise descritiva, o anexo *Warm-ups used by Dr. D. Ray McClellan* que consta na Tese de Doutorado de Araújo (2016).

4.3 PROPOSTA DE WARM UP DE KELLY BURKE

O livro de Kelly Burke sobre *warm ups* foi escrito a partir das ideias de inúmeros clarinetistas profissionais que forneceram a ela subsídios para a elaboração das estratégias pedagógicas a serem percorridas, além do incentivo de seu professor Fred Ormand para que ela explorasse diferentes aspectos da pedagogia da clarineta.

O seu livro *Clarinet Warm-ups Materials for the Contemporary Clarinetist* (1995) é uma obra de referência que além de abarcar a parte técnico musical dos *warm ups*, também contempla o *warm up* físico e mental, tão necessária para a preparação do clarinetista. Neste sentido, a seguir, apresentamos um panorama sobre sua formação, atuação, ensino e uma análise descritiva sobre seu livro *Clarinet Warm-ups Materials for the Contemporary Clarinetist*.

4.3.1 Formação, atuação e ensino

Kelly Burke, clarinetista, é professora da *University of North Carolina* em Greensboro. Ela realizou o Bacharelado e o Mestrado em Música na *Eastman School of Music* e o Doutorado na *University of Michigan*, tendo como professores Stanley Hasty e Fred Ormand. Tem atuado em concertos nos Estados Unidos, Canadá, Alemanha e Rússia e tem atuado com a Orquestra Sinfônica de Greensboro, nos eventos da Associação Internacional de Clarinetistas e na Conferência de Música Computacional em Montreal.

Burke estudou com Thomas Soccocio, David Abrams, Michael Webster, John Mohler, Stanley Hasty e Fred Ormand. Fred Ormand, por sua vez, foi um grande incentivador de Burke para que ela explorasse diferentes aspectos da pedagogia da clarineta e contribuiu para a preparação do livro de Burke (1995) sobre *warm up*. Burke (Quest., 2019) relata no questionário da pesquisa que,

[...] quando cheguei a Michigan para estudar com Fred Ormand, ele me colocou em uma rotina técnica diária que eu uso até hoje. Nenhum professor anterior havia exigido isso de mim e, no final de um mês, eu podia sentir a diferença na consistência da minha técnica.

Outros fatores também contribuíram para que Burke criasse seu próprio material para *warm up*, como o fato dela ter estudado previamente trombone e ter conhecido o universo dos instrumentos de metais. Segundo ela, “no mundo dos metais, é utilizado mais tempo para deixar os lábios aquecidos e preparados para tocar do que na prática técnica” (Quest., 2019, p. 1). Sobre os metais, Burke ressalta ainda que “a única maneira de manter seus lábios consistentemente no mesmo lugar era tendo um aquecimento muito consistente” (Ibid.).

Desta forma, Burke (Quest., 2019, p. 1) relata que no ensino do trombone “os warm-ups de Remington são provavelmente os mais famosos e é assim que eu fui treinada. Eu também poderia dizer que cada *warm up* também era direcionado aos aspectos específicos da pedagogia do trombone”. Podemos observar que a experiência com o estudo do trombone e a utilização dos *warm ups* de Remington³⁰ foram influências importantes, as quais a levaram a querer replicar essa ideia para o universo da clarineta.

Nesse sentido, com vários fatores convergindo para o *warm up*, Kelly Burke (1995), já atuante como professora de clarineta, resolveu escrever um livro sobre *warm up* para clarinetistas. Segundo Lauzenheiser (1992, p. 21), “dedicação é uma atitude de como vamos utilizar nosso tempo e em qual nível de intensidade nós vamos focar nossa energia” e, dessa forma, Burke (1995) preparou um livro abrangente sobre *warm ups* com foco nas necessidades do clarinetista contemporâneo.

Burke (Quest., 2019, p. 1) relata que “existem muitos livros de escalas publicados para clarineta. Eu queria reunir outros aspectos do aquecimento que a maioria dos livros não possui, mas que os professores usam. Eu também queria incluir o *warm up* mental e físico”. Ela tinha em mente escrever um livro de *warm ups* abrangente e, como observa, “meu livro é um balcão único de ideias para o desenvolvimento de uma rotina de aquecimento pessoal, aquecendo todos os aspectos do tocar, não apenas notas longas e escalas” (Ibid.).

Burke também reflete que “pela minha experiência, não há um único aspecto da pedagogia da clarineta que não esteja contemplado de alguma forma no meu livro”

³⁰ Emory Brace Remington (1892-1971) foi trombonista e professor de música. Foi membro da Rochester Philharmonic Orchestra de 1923 a 1949 e professor da Eastman School of Music em Rochester, Nova York de 1922 a 1971.

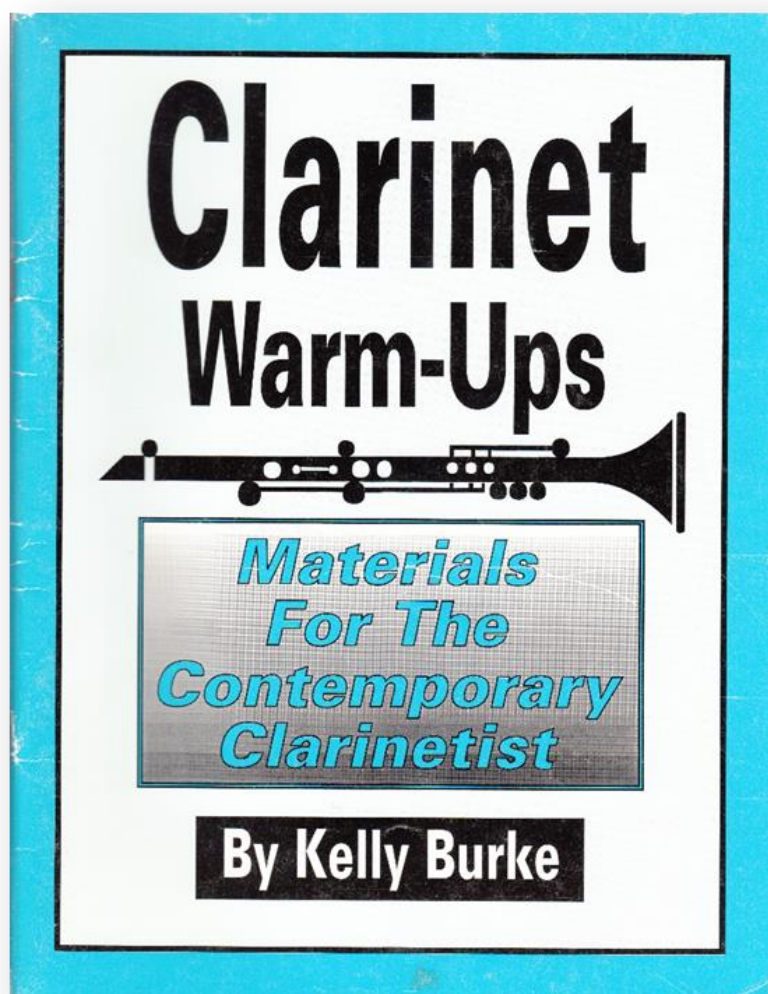
(Quest., 2019, p. 2). A autora observa que "fazendo os exercícios frequentemente, os músicos podem corrigir os problemas que não sabem que têm" (Ibid.).

Para obter subsídios para a preparação do livro, Burke (1995) aplicou um questionário com eminentes professores de clarineta com larga experiência no ensino do instrumento, os quais a auxiliaram com informações e perspectivas sobre o *warm up* para a clarineta. Os clarinetistas que participaram foram: James Campbell, Steve Cohen, Russel Dagon, Ronald de Kant, James Gillespie, Gary Gray, Peter Hadcock, Theodore Jahn, Robert Listokin, Elsa Ludewig-Verdehr, Charles Neidich, Donald Oehler, Fred Ormand, Edward Palanker, Jo Ann Polley, Edwin Riley, Robert Spring, Jack Snavely, Richard Weerts and Charles West. Pela lista apresentada, observamos professores oriundos de diversos centros de excelência no ensino de música nos Estados Unidos e com vasta experiência pedagógica com a clarineta.

Burke (1995) relata que a sua proposta de *warm up* foi também fortemente influenciada pelo modelo do livro de *warm up* para saxofone de Steven Mauk³¹. O livro de Burke é destinado a clarinetistas de todos os níveis e tem como objetivo ser um material de apoio para o desenvolvimento pessoal, porém abrangente na rotina de *warm up*. A autora inclui exercícios abarcando diversos pontos da performance em clarineta e esses estudos podem ser direcionados para um ensino individual eficiente do instrumento. Como salienta Lautzenheiser (1992, p. 35), "excelência produz excelência".

Nesse contexto, apresento a seguir, uma análise descritiva do livro *Clarinet Warm-ups Materials for the Contemporary Clarinetist* de Kelly Burke (1995) trazendo ao leitor a abordagem da autora em relação as suas ideias da prática do *warm up* a serem desenvolvidas no cotidiano do clarinetista.

³¹ Professor aposentado de saxofone da *School of Music da Ithaca College* onde atuou desde 1975.

Figura 5 – Capa do livro *Clarinet Warm-ups Materials for the Contemporary Clarinetist*

Fonte: Burke (1995).

O livro de Kelly Burke *Clarinet Warm-ups Materials for the Contemporary Clarinetist* (Figura 5) foi editado em 1995 pela *Don Publications*, Medfield, Massachusetts, nos Estados Unidos e está disponível para compra *online*. O livro é composto de 86 páginas e o conteúdo é apresentado da seguinte forma: A autora faz uma introdução explicando os objetivos do livro, agradecimentos e e dedicatória; *Warm-up* diário; Antes de tocar *warm-ups*: preparação mental, respiração e preparação física; Tocando os *warm-ups*: notas longas e exercícios de som, entonação, *warm-ups* técnicos, exercícios de dedos e movimento básico de dedos; mudança de registro; exercícios para mãos esquerda e direita, articulação, escalas básicas e arpejos,

cromatismos e intervalos; Expandindo os *warm-ups*: escalas contemporâneas, articulação múltipla, quartos de tom e multifônicos; Rotina da performance; materiais de referência e personalizando uma rotina de *warm-up*.

4.3.2 Clarinet Warm-Ups Materials For The Contemporary Clarinetist

- **WARM UP DIÁRIO**

Como professores de instrumentos, sabemos da importância da realização de *warm ups* na rotina diária de um instrumentista. Os *warm ups* servem para a preparação física, mental e técnica do estudo de um instrumento e o tempo utilizado para sua prática deve ser considerado como um investimento. Instrumentistas podem economizar tempo criando atentamente atividades planejadas de *warm ups*.

Em seu estúdio na *University of North Carolina* em Greensboro nos Estados Unidos, Kelly Burke utiliza o *warm ups* com seus alunos sistematicamente e relata que a melhoria da performance em seus alunos é observada através da “consistência, confiança e melhoria geral no tocar e que usa os *warm ups* para ensinar como tocar” (BURKE, Quest., 2019, p. 1).

Em seu livro, Kelly Burke (1995) inicia o capítulo sobre *warm up* diário refletindo sobre a diferença entre os instrumentistas de metais e os clarinetistas em relação às respectivas visões acerca do trabalho com *warm ups*. Segundo ela, os instrumentistas de metais têm nos *warm ups* uma necessidade básica para obter uma embocadura consistente e flexível e, para tanto, ela cita alguns exemplos de materiais didáticos de *warm ups* para metais como “o *warm ups* de Remington para trombone e os *warm ups* de Schlossberg³² e Clark³³ para trompete” (BURKE, 1995, p. 5).

Por outro lado, ela relata que no caso dos *warm ups* para os clarinetistas, eles geralmente utilizam materiais provenientes de diversas fontes. Segundo a autora, muitos professores de clarineta têm uma metodologia de ensino bem estruturada, porém, o *warm up* parece não ter um foco definido. Burke (1995, p. 5) relata que “um

³² Max Schlossberg (1873-1936), trompetista e professor.

³³ Herbert Lincoln Clark (1867-1945), trompetista e professor, produziu material didático para o ensino do trompete.

warm up diário pode ser uma ferramenta extremamente valiosa para alcançar e manter consistência, como também desenvolver aspectos básicos da execução da clarineta”.

Desta forma, a autora expõe inicialmente três questionamentos importantes sobre *warm up*:

- 1) Por que um *warm up* diário?
- 2) O que aquecer?
- 3) Como fazer o *warm up*?

1) Por que um *warm up* diário?

Segundo Burke (1995, p. 5), existem quatro motivos principais para uma rotina diária de *warm up*: “preparar mentalmente para a performance; aquecer fisicamente os músculos para evitar futuras lesões nas performances; revisar os fundamentos da performance em clarineta; ajudar a alcançar consistência na performance”.

Burke (1995) relata que os clarinetistas iniciantes devem estabelecer o *warm up* como rotina de estudos e perceber que isso faz parte do programa de estudos. Ela salienta que à medida que o aluno vai passando para os níveis intermediário e avançado os *warm ups* têm que ser ajustados às respectivas necessidades do clarinetista e, portanto, devem ser moldados conforme as suas demandas.

A autora relata que, muitas vezes, pensamos em *warm up* em relação às notas longas para a sonoridade e escalas para os dedos, porém, é extremamente importante também focar na preparação mental e física.

Burke ressalta que, embora todos os músicos concordem que a habilidade de concentração é um fator primordial no sucesso da performance, faz-se necessário que essa área seja mais trabalhada na rotina dos *warm ups*. Nesse sentido, ela sugere um treinamento que envolva, também, desde uma simples concentração mental na música até a exercícios mentais mais avançados.

A autora observa que o *warm up* físico tem que ser abordado, desde um exercício de alongamento até a atenção com uma área de vulnerabilidade como o fortalecimento do pulso direito, uma vez que utilizamos bastante a mão direita tocando e apoiando o instrumento.

Como os esforços repetitivos da performance podem causar lesões, faz-se necessário incluir alguma atividade de *warm up* físico na rotina diária do clarinetista. De acordo com Bruser (1997, p. 67), “praticar um instrumento musical produz uma demanda extrema nos músculos pequenos”, então, seria prudente a inclusão de pequenos exercícios de *warm up* físico na rotina dos músicos.

2) O que aquecer?

Burke (1995) informa que é importante que o clarinetista aborde ambos os quesitos da pré-execução e os da execução. A categoria “pré-execução” inclui a preparação mental e física, incluindo mecanismo de respiração, embocadura, pescoço, costas, braços, mãos e dedos. A outra categoria da “execução”, deve cobrir os fundamentos da performance em clarineta como sonoridade, unidade nos registros, extensão da tessitura, entonação, articulação e técnica.

A autora observa ainda que outros *warm ups* específicos podem ser focados em articulação múltipla, mudança de registro e técnicas contemporâneas. Salaria ainda que sem uma palheta adequada o trabalho de *warm ups* pode ser em vão, então recomenda considerar questões relativas às palhetas também no *warm up* diário.

3) Como fazer o *warm up*?

Com seus alunos no seu estúdio na *University of North Carolina* em Greensboro, Burke (Quest., 2019, p. 2) relata que “dependendo do que o aluno precisa, eu tento construir algo que atinja todas as áreas em que eles precisam trabalhar”. A autora não hesita em adicionar algo, quando necessário, com seus alunos e relata que “acrescenta coisas para um aluno especificamente, e se achar que está funcionando bem para este aluno, eu testo nos outros”.

Nesse sentido, de acordo com Burke (1995) todo clarinetista tem que fazer um *warm up* individual direcionando às suas necessidades específicas, porém, é importante que o *warm up* seja abordado com coerência.

Dentro de cada especificidade, o clarinetista deverá atentar para cada ponto dos *warm ups* conduzindo-os naturalmente até o próximo ponto, e durante o processo,

devem ser enfatizados o relaxamento e a consistência enquanto trabalha para alcançar total controle do instrumento.

Burke (1995 p. 7) recomenda que o “warm up dos músculos devem ser abordados a partir dos maiores para os menores, assim como o warm up para a sonoridade e dedilhados devem ser abordados a partir de tons adjacentes para tons não adjacentes”.

- **WARM UPS NA PRÉ-EXECUÇÃO**

Segundo Bruser (1997, p. 29), “nós sabemos que para tocarmos bem, nós precisamos nos sentir saudáveis, equilibrados emocionalmente e com confiança. Se nós estamos tensos, cansados ou chateados, nós não poderemos nos expressar totalmente”. Neste sentido, Burke (1995) propõe atividades para a preparação mental e para a preparação física como dois itens fundamentais nos *warm ups* da pré-execução.

- **Preparação mental**

A preparação mental para uma performance é de extrema relevância para o instrumentista. Ela pode auxiliá-lo no controle do *stress* e da ansiedade, além de ajudá-lo a focar exclusivamente na partitura musical. Segundo Immonen et al (2012, p. 588), “o treinamento mental normalmente ocorre sem um instrumento ou o ato de tocar, e se concentra em uma determinada atividade, uma orientação consciente dessa atividade, bem como incorpora uma experiência emocional nessa atividade”

Em relação à preparação mental, Burke (1995) observa que esta pode ter diferentes significados para cada indivíduo e, com certeza, o nível de envolvimento nessa área vai depender das necessidades e interesses individuais de cada um. Alguns instrumentistas ignoram essa parte, enquanto outros fazem um treinamento mental intensivo. Independente do caso, a maioria dos músicos concorda que a concentração durante a performance pode realmente fazer a diferença entre uma boa performance e uma performance sem brilho.

A autora compara a preparação mental de um músico com a de um atleta, e lista uma série de livros voltados para músicos que podem auxiliar o clarinetista a buscar

referências de como se preparar mentalmente para suas performances. Entre as suas sugestões estão:

- *Peak Performance* by Charles Garfield. Editora: Warner Books, NY (1989);
- *A Soprano on Her Head* by Eloise Ristad. Editora: Real People Press: Moab, Utah (1982); *The Inner Game of Music* by Barry Green. Editora: Doubleday, NY (1986);
- *The Audition Process* by Stuart Dunkel. Editora: Pendragon, NY (1990).

Burke (1995) também observa que seria bom combinar com a preparação mental outro aspecto da performance: a respiração. Ela ressalta que há exercícios de Yoga que contemplam o relaxamento mental com demandas específicas de respiração. A Yoga é uma prática integradora da mente-corpo, que incorpora componentes de caráter cognitivo (meditação) e somático (posturas físicas e exercícios respiratórios). Essa prática tem ganho cada vez mais adeptos da área de música, incluindo instrumentistas e cantores.

Por outro lado, há instrumentistas que combinam o enfoque lento da partitura com o trabalho de preparação mental. Geralmente os músicos deixam para pensar em questões de preparação mental quando estão prestes a realizar uma performance, porém, segundo Burke (1995), se todos os instrumentistas destinassem um tempo focando na mente antes do estudo, isto os ajudaria a refletir sobre o que e como fazer.

A autora dá algumas dicas de como abordar esta questão para clarear a mente antes da performance, tais como: visualizar passagens rápidas e fazer uma leitura mental ou mesmo digitar alguma passagem no instrumento sem tocar. Ela ressalta que uma preparação mental requer um pensamento concentrado e o indivíduo deve estar relaxado, como também com uma respiração profunda e lenta. Tudo isso auxilia na preparação.

- **O mecanismo da respiração**

O processo da respiração, que envolve o ato de inalação e exalação do ar, são habilidades que precisam ser treinadas rotinamente no *warm up* para que o clarinetista tenha condições básicas para uma boa sonoridade. Neste sentido, Gingras (2017, p.

43) relata que “desenvolver um bom hábito de expandir os pulmões por inteiro e com consistência, além de respirar profundamente antes de tocar uma frase” é um dos requisitos básicos para uma boa performance.

Burke (1995) observa que, embora a nossa respiração natural do dia a dia seja um pouco diferente daquela que usamos na performance, é importante tomarmos um pouco de tempo para esse tipo de questão. Ela sugere que mesmo os clarinetistas mais avançados invistam um determinado tempo nisso utilizando estes exercícios como uma forma de melhoria e já o aluno iniciante com certeza vai se beneficiar com a aquisição das habilidades necessárias para controlar o aparato da respiração.

Caso o clarinetista se sinta atordoado é importante parar e respirar normalmente por um tempo. Para tanto, ela elabora um roteiro para os exercícios de respiração:

Respiração: exercício n. 1 (BURKE, 1995, p. 10)

- Sente-se numa cadeira olhando para um espelho, incline-se para a frente de modo que suas mãos atinjam o chão
- Exale rapidamente
- Inale profundamente. Você deve sentir que seu estômago está enchendo de ar e você deve se sentir crescendo
- Lentamente sente-se, tenha cuidado em manter seus ombros e braços baixos e relaxados (observe isto no espelho)
- Exale o ar através de um controlado “HISS³⁴”. Você deve sentir a pressão na região abdominal e nas costas. Continue assobiando até o ar ser expelido totalmente
- Respire normalmente. Repita se desejar.

Respiração: exercício n. 2 (BURKE, 1995 p. 10)

- Fique olhando para o espelho com seus pés separados levemente
- Levante as mãos acima da cabeça e depois abaixe. Isto pode ajudar a elevar o peito, mas tenha certeza que eles estão relaxados e não levantados

³⁴ Assovio.

- Inale profundamente e lentamente durante 4 tempos prestando atenção que os ombros não estão levantando. Se concentre na expansão da região abdominal
- Segure por 2 segundos. É importante ficar relaxado e não deixar o ar preso na garganta
- Forme a letra Q com os lábios e lentamente exale o ar contando 4 tempos
- Respire normalmente. Repita se desejar.

- **Exercícios aeróbicos de respiração**

Burke (1995) propõe uma série de exercícios aeróbicos para praticar ao ar livre. Esse exercício particular é para ser feito enquanto se caminha ou mesmo se corre e, para que o exercício seja benéfico, é importante continuar por um período de tempo sentindo o ritmo e a respiração.

[...] enquanto caminha, inale por 4 passos; segure o ar por 4 passos e fique atento para que o ar não feche a sua garganta; exale por 4 passos; segure por quatro passos e novamente cuidado para que a garganta não seja fechada; repita até você alcançar seu destino. (BURKE, 1995, p. 11).

- **Preparação física**

Burke (1995) observa a importância de fazer um *warm up* também com os músculos do corpo, pois tem crescido o número de instrumentistas com lesões diversas causadas pelo treinamento diário de horas com o instrumento, muitas delas causadas por um esforço repetitivo. Ela advoga que todos os músculos envolvidos no processo da execução musical devem que ser aquecidos, desde os maiores até os menores.

Exercícios de alongamentos devem ser sistematizados em diversas partes do corpo, principalmente aquelas relacionadas diretamente à execução musical. A autora enfatiza que durante os exercícios “é importante manter uma boa postura e concentrar numa respiração apropriada” (BURKE, 1995, p. 12).

Alongar o corpo é fundamental para manter a boa forma e a elasticidade dos músculos e segundo Bruser (1997, p. 30), “mesmo dois minutos de trabalho de alongamento proporciona uma melhoria fazendo circular o sangue e o oxigênio para os tecidos sedentos ao longo do corpo”.

Neste sentido, Burke (1995) propõe um roteiro de alongamento físico envolvendo todas as partes do corpo diretamente relacionadas com a execução do clarinetista, como: as costas, ombro, pescoço, peito, cabeça, braços, bíceps, pulso, mãos, dedos, e embocadura (músculos). Para cada item ela sugere uma sequência específica de atividades para alongar e fortalecer a musculatura em questão.

- **Aquecimento da embocadura**

Salientamos que para o aquecimento da embocadura, ela propõe atividades de alongamento muscular através de exercícios utilizando as sílabas Q e T (neste caso com a pronúncia dessas consoantes na língua inglesa).

- **Alongamento da embocadura (Q-T) (BURKE, 1995 p. 17)**

- “Traga as laterais da boca em direção ao centro como você estivesse exagerando a letra Q (com a pronúncia da língua inglesa desta letra); os lábios devem sentir como se tivessem compactando; mantenha esta posição por 2 segundos e depois relaxe;
- Lentamente estique as laterais de volta num sorriso como se estivesse exagerando a letra T; os lábios devem sentir como se tivessem esticando; segure por 2 segundos e depois relaxe;
- Repita cada “Q-T” 10 a 15 vezes lentamente”.

Esses exercícios de aquecimento da embocadura são extremamente importantes, pois precisamos de uma boa resistência da embocadura para o sucesso da performance. Segundo Gingras (2017, p. 59), “depois de tocar por um longo período de tempo, os músculos dos lábios e do queixo ficam tensos, restringindo a circulação de sangue no local e causando fadiga na embocadura”. Por isso, durante o estudo é importante as pausas para o descanso e relaxamento da musculatura da embocadura.

Neste sentido, Burke (1995) salienta a importância que deve ser dada ao aquecimento físico anterior à prática instrumental, pois segundo ela, muitas das lesões podem ser evitadas com uma prática rotineira de alongamento das partes do corpo

envolvidas na execução musical. A autora alerta que é melhor prevenir as lesões do que lidar com o problema já instalado.

- **TOCANDO OS WARM-UPS**

No capítulo 3, a autora propõe uma série de exercícios de *warm up*. Ela ressalta que a abordagem deve trabalhar os grandes músculos e os pequenos músculos e observa ainda que um grande equívoco por parte do clarinetista é querer tocar muito rápido logo já no início do estudo. Isso é um erro muito recorrente que observamos nos clarinetistas quando acabam de montar o instrumento, pois em poucos segundos, já começam a tocar rápido enfatizando a velocidade dos dedos, mesmo sem ter aquecido os músculos e a sonoridade.

Burke (1995) ressalta que cada clarinetista deve desenvolver sua própria rotina de estudos e que os exercícios devem contemplar todas as demandas da performance. A autora entende que os clarinetistas terão uma performance mais consistente se focarem numa rotina de estudos que cubra todos os fundamentos da clarineta e um dos benefícios dessa rotina diária é o aumento da resistência.

Nesse sentido, Burke (1995) apresenta uma série de exercícios que incluem: sonoridade e entonação; flexibilidade dos registros; movimento dos dedos; articulação; escalas e arpejos; cromatismos e intervalos. A autora apresenta marcação de andamentos e enfatiza a necessidade do uso do metrônomo para manter a pulsação e não tocar rápido.

- **Notas longas e estudos de sonoridade**

Certamente há um consenso entre os clarinetistas que uma boa sonoridade de um instrumentista é um ponto de partida fundamental para uma boa performance; e para que alcancemos esse objetivo, é necessário uma prática diária de notas longas e estudo de sonoridade. Austermann (2014, p. 14) relata que “notas longas são uma técnica de *warm up* indispensável para subsidiar uma respiração adequada, adquirir uma embocadura estável, entender as tendências da entonação e desenvolver uma qualidade de som com controle”.

Dessa maneira, exercícios de sonoridade são fundamentais nos *warm ups* de rotina e Burke (1995) propõe uma série de atividades nessa direção. Ela inicia propondo o estudo de notas longas, o qual auxiliam em diversos aspectos: permite concentrar nas demandas da embocadura, assim como ouvir cuidadosamente a qualidade do som.

Burke (1995) observa que é fácil tirar o foco da sonoridade quando temos passagens técnicas rápidas e os dedos estão envolvidos. Ela dá algumas dicas para utilizar durante a execução desses exercícios, tais como: focar nas atividades, respirar profundamente, controlar o fluxo de ar, controlar a embocadura no espelho verificando a forma e o relaxamento.

Burke (1995) ressalta ainda as vantagens de praticar notas longas como: trabalhar novos dedilhados, posição das mãos, utilizar um afinador para conferir a afinação. No entanto, o foco principal deve ser a qualidade do som, o qual deve ser claro, focado e consistente em todos os registros da clarineta. A homogeneidade dos registros do instrumento pode ser construída e lapidada com essa prática rotineira.

Notas longas: estudo n. 1

Segundo Burke (1995), este exercício tem como objetivo focar nas notas longas, na unidade dos registros e o controle da dinâmica. Ele é muito útil para a resistência e para expandir a gama de dinâmica, uma vez que tem um *crescendo* do *pp* ao *ff* e um *decrescendo* do *ff* ao *pp*. Interessante observar que a autora coloca duas notas em semibreves ligadas, em registros distintos, mas utilizando o mesmo dedilhado, somente com a chave de registro para a execução da segunda nota.

Exemplo: Parte do exercício (BURKE, 1995, p. 19)



Notas longas: estudo n. 2

A autora propõe exercícios subdivididos entre os registros da clarineta como o *Chalumeau*, Clarino e Médio. Isso possibilita ao clarinetista focar especificamente em cada registro, observando suas limitações e potencialidades sonoras.

Esse exercício combina notas longas com meio tom descendente em andamento lento, cobrindo todos os registros da clarineta. Burke (1995) sugere focar no timbre e na consistência de cada nota criando uma uniformidade de som em todo o registro do instrumento. Ela salienta que o clarinetista poderá incluir o registro altíssimo para trabalhar toda a tessitura do instrumento.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 20)



Notas longas: estudo n. 3

Esse exercício foca a mudança de registros numa linha descendente com arpejos com mínimas. Segundo Wehle (2007, p. 32), esses exercícios de sonoridade oportunizam “coordenar a própria ideia sobre o caráter do som da próxima nota”.

Nesse sentido, exercícios de notas longas com movimento lento de dedos e intervalos expandidos entre as notas servem para acentuar a unidade de registros. É importante prestar atenção na embocadura para mantê-la estável entre os intervalos grandes. A autora sugere que ele também pode ser estendido para o registro altíssimo para, assim, obter consistência de timbre em toda a tessitura.

Exemplo: Parte do exercício (BURKE, 1995, p. 21)



Grupos de cinco notas

Segundo Burke (1995) esse exercício é excelente para combinar os elementos enfatizados durante as notas longas com um movimento lento dos dedos. Ele também permite observar a coluna de ar para assegurar sua função independente dos dedos. Os exercícios devem ser tocados lentos, permitindo o foco na sonoridade, embocadura e posição da mão. Ele também oportuniza o aquecimento lento dos dedos e o desenvolvimento na qualidade do ligado entre este grupo de cinco notas. Para Burke (1995), o mais importante é a ênfase na unidade dos registros, especialmente entre a mudança de registros. Ela aconselha a repetir cada exercício com diferentes dinâmicas, ouvindo atentamente a beleza tonal de cada nível de dinâmica. A autora sugere que todo tipo de escala pode ser utilizada nesse exercício.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 22)



Exercícios de flexibilidade na transição do registro clarino para o agudo

Burke (Quest., 2019, p. 1) reflete sobre a importância da flexibilidade para o clarinetista, observando que

[...] é um dos componentes mais importantes, e infelizmente, negligenciados da arte. Você não pode tocar com colorido sonoro sem maleabilidade e entender como todos os parâmetros da produção sonora funcionam juntos, de maneira flexível, para produzir um som bonito, não importando o que a música exige.

A flexibilidade na embocadura é uma técnica muito necessária que auxilia na obtenção de diferentes timbres e coloridos sonoros, além de auxiliar na gama dinâmica da clarineta. Burke (Quest., 2019, p. 1) observa que “os músicos que têm alguma experiência com o Jazz ou outras abordagens não orquestrais de som são os músicos que tendem a ter mais flexibilidade. Eles não estão presos em um único som”. Além do Jazz, a música Klezmer também proporciona o desenvolvimento da flexibilidade do clarinetista, em termos de embocadura, sonoridade e técnica, pois, nesse repertório, a flexibilidade é inerente ao processo de execução musical.

Para tanto, Burke (1995) traz alguns exercícios com *legato* a partir da nota *Dó* agudo subindo de meio em meio tom até o *mi* agudo. Vale lembrar que, a partir do *Ré* agudo, a tendência da afinação é ser baixa, necessitando o uso de chave adicional para equilibrar a afinação. Esse exercício é destinado a estimular uma posição interna de garganta para ser consistente e relaxada quando da mudança do registro clarino para o agudo. A autora salienta a importância de manter a mesma posição da embocadura e garganta todo o tempo.

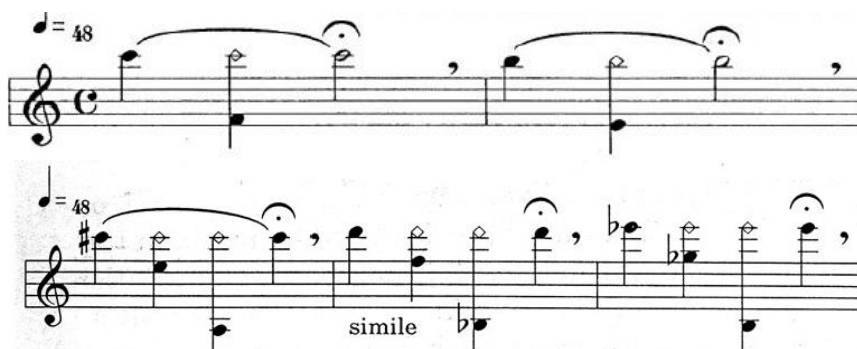
Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 23)



Exercícios harmônicos #1 & #2

Ambos os exercícios harmônicos #1 e #2 são para estimular o relaxamento e uma sonoridade apropriada através da garganta. Burke (1995) pede que se concentre numa embocadura relaxada e estável, eliminando qualquer movimento da garganta. Salientamos que para o harmônico dado, deve-se digitar a nota inferior enquanto produz o som/altura superior.

Exemplos: Exercícios (BURKE, 1995, p. 23-24)



Exercícios de harmônicos #3

Os exercícios de harmônicos #3 enfatizam a flexibilidade na vocalização do registro agudo. É importante silenciar a clarineta enquanto se produz os harmônicos.

Para tanto, a maneira mais fácil de se fazer isso é fechando a campana da clarineta, colocando-a na panturilha. A garganta não deve se mover mais do que o necessário e o relaxamento deve ser priorizado todo o tempo.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 24)



- **Estudos de afinação**

De acordo com Guy (1996, p. 5),

[...] o treinamento de afinação é importante desde os níveis intermediário de desenvolvimento até os profissionais. Na medida em que todos nós precisamos ser sensíveis ao som das notas o quanto possível, o treinamento está em processo; o profissional está constantemente trabalhando para manter e melhorar suas habilidades de afinação.

Nesse sentido, segundo Gingras (2017, p. 25), “para enriquecer o som, é imperativo reconhecer o valor de uma afinação precisa”. Ouvir e ajustar a afinação, reconhecer se a nota está alta ou baixa, flexibilizar a embocadura, são tarefas básicas e fundamentais para um instrumentista e exercícios nessa direção vem contribuir com o desenvolvimento desta habilidade.

Gingras (2017, p. 25) observa que, “ouvindo a distância entre duas notas ao invés de afinar somente uma nota sustentada, proverá uma maneira mais eficiente de entender e dominar uma afinação com precisão”. Dessa forma, Burke (1995) propõe uma série de exercícios para o aprimoramento da afinação, focando nas especificidades dos registros da clarineta.

Exercícios de Afinação #1

Os exercícios de afinação #1 permite ao clarinetista afinar cuidadosamente cada um dos registros, cada um com sua altura de nota específica.

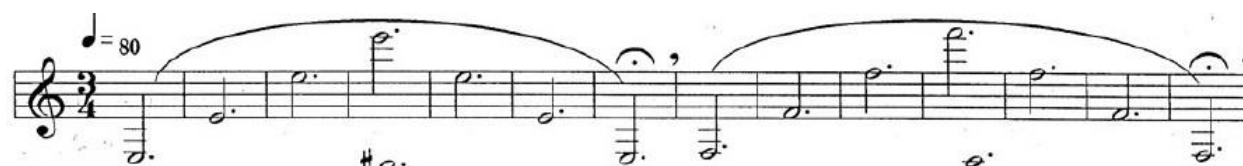
Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 25)



Exercícios de afinação #2

Os exercícios de afinação #2 foca na exata afinação dos intervalos de oitavas percorrendo todos os registros da clarineta.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 26)



Exercícios de afinação #3

Os exercícios de afinação #3 visam o trabalho de afinação das notas cromáticas tendo como uma nota base em ostinato que se repete. Esses intervalos vão se expandindo desde a segunda menor até a oitava justa. Eles podem ser tocados articulados ou ligados.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 26)



- **Warm ups técnicos**

Segundo Burke (1995, p. 27),

[...] técnica é muito mais do que tocar com os dedos rápidos. Isto é, um componente da técnica que parece receber mais atenção. Um erro que muitos instrumentistas fazem é tocar passagens muito rápidas antes de aquecer seus dedos e mãos.

É comum nos confrontarmos com clarinetistas que, logo que acabam de montar seus instrumentos, começam a tocar passagens rápidas, querendo mostrar as habilidades de destreza dos dedos. No entanto, se faz necessário primeiramente aquecer os dedos e mãos.

Burke (1995) relata que é necessário dar atenção à posição da mão, ao relaxamento e às passagens técnicas que devem ser tocadas numa velocidade que possam ser controladas. Durante esses exercícios, a respiração e a produção do som devem ser monitorados. Os movimentos dos dedos adjacentes, por sua vez, permitem que cada dedo seja aquecido gradualmente e individualmente.

Exemplos: Exercícios (BURKE, 1995, p. 27)

The image displays four staves of musical notation for exercises. The first staff begins with a fermata over a whole note, followed by eighth notes and then groups of eighth notes with a '3' above them, indicating triplets. The second staff consists of eighth notes with a '5' above them, indicating quintuplets. The third staff features eighth notes with '6' and '7' above them, indicating sextuplets and septuplets respectively. The fourth staff continues with eighth notes and concludes with a fermata over a whole note.

Na sequência, Burke (1995, p. 28) “propõe uma série de exercícios focando especificamente em problemas de intervalos” envolvendo dedilhados diversos. Ela salienta que os exercícios envolvem a coordenação de dois ou mais dedos e muitos combinam o movimento das duas mãos. No entanto, a autora recomenda que se faça esses exercícios ligados.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 28)

The image shows a single staff of music with five measures of intervals. Each measure contains two notes: a quarter note followed by an eighth note. The intervals are: 1) a half note with a flat (b) and a quarter note with a flat (b); 2) a quarter note with a natural (n) and a quarter note with a sharp (#); 3) a quarter note with a sharp (#) and a quarter note with a natural (n); 4) a quarter note with a sharp (#) and a quarter note with a natural (n); 5) a quarter note with a natural (n) and a quarter note with a flat (b). The piece ends with a double bar line.

Da página 29 até a página 38, Burke (1995) apresenta uma série de exercícios para os dedos, focando na mão direita, mão esquerda e mudança de registros. Esses exercícios devem ser tocados ligados e lentos e muitos deles focam na coordenação entre as mãos. Segundo Pino (1980, p. 66), “precisamos primeiro entender que técnica não é sinônimo de velocidade” e, nesse sentido, exercícios focando a mão esquerda e mão direita são essenciais, e devem ser abordados lentamente visando a aquisição da coordenação dos dedos em função de dedilhados diversos.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 29)



- ***Warm ups* para articulação**

De acordo com Pino (1980, p. 83), “uma articulação adequada precisa ser dominada para que o instrumentista seja capaz de se concentrar nos aspectos mais importantes de sua execução”. Nesse sentido, exercícios de articulação no *warm up* do clarinetista são fundamentais e Burke (1995) propõe uma série de exercícios para a língua e dedos. A autora enfatiza a importância de prestar atenção no ataque consistente de língua, no suporte de respiração e na embocadura estável. Ela sugere que o andamento deve começar lento, aumentando gradualmente e recomenda o uso do metrônomo.

Exercícios de warm up para articulação #1

A autora propõe um exercício com variações rítmicas baseadas em uma única nota, mas sugere que se pratique em várias notas, inclusive nos notas do registro agudo, para desenvolver a consistência do ataque de língua. O exercício é baseado nessa progressão de figuras rítmicas: semibreve, mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias, sextinas, semicolcheias, tercinas, colcheias, semínimas, mínimas e semibreve.

Exemplo: Exercícios (BURKE, 1995, p. 39)

Exercícios de warm up para articulação #2

Esse exercício envolve articulação em *staccato* e *tenuto*, inicialmente numa mesma nota e posteriormente com variações de notas. Os exercícios podem ser praticados em qualquer tonalidade. Aqui o foco é a duração e qualidade da nota articulada.

Exemplo: Exercícios (BURKE, 1995, p. 40)

Exercícios de warm up para articulação #3

Esses exercícios são voltados para a coordenação dedo/língua e, segundo Gingras (2017, p. 7), “um dos aspectos mais desafiadores da execução de passagens com *staccato* rápido é a habilidade de tocar cada nota limpa com perfeita coordenação entre língua e dedo”.

Nesse sentido, a autora propõe exercícios com escalas descendentes baseadas em Fa M, com articulação *staccato* e *tenuto*. Ela recomenda que se alterne as escalas, para qualquer outra tonalidade e sugere atenção com a embocadura que deve ser estável, especialmente no registro agudo.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 41)



Exercícios de warm up para articulação #4

Uma das características idiomáticas da clarineta são os saltos intervalares, que são muito ágeis no instrumento. Nesse sentido, Burke (1995) propõe exercícios que enfatizam os diversos registros da clarineta. A autora sugere que se deve tomar atenção com o ataque da língua para que ele não mude devido às várias demandas técnicas. Ela sugere ainda observar, nas mudanças de registros, o suporte ou os ajustes na embocadura.

Exemplo: Exercícios (BURKE, 1995, p. 41)

The image shows three staves of musical exercises in treble clef, F major. The tempo is marked as quarter note = 100. The first staff features a melodic line with a slur over a phrase and a sharp sign above a note. The second and third staves contain rhythmic exercises, primarily consisting of eighth-note patterns with triplets and slurs, demonstrating intervallic leaps and articulation techniques.

- **Exercícios técnicos**

Burke (1995) salienta que toda rotina de *warm up* deve contemplar elementos técnicos e, dessa forma apresenta uma série de exercícios em diferentes tonalidades maiores e menores, cobrindo toda a extensão da clarineta. Os exercícios envolvendo intervalos são destinados à manutenção da destreza técnica. A autora não indica o tipo de articulação, mas sugere que o clarinetista possa alternar e variar o tipo de articulação desejada. Segundo a autora, neste ponto do *warm up*, depois de ter feito outros exercícios prévios, o clarinetista pode acelerar a velocidade nesses exercícios.

Exemplos:

Escala maior (BURKE, 1995, p. 42)



Arpejos (BURKE, 1995, p. 45)



Escala maior e menor em terças (BURKE, 1995, p. 46)



Arpejos de dominante de sétima (BURKE, 1995, p. 49)



Arpejos de sétima diminuta (BURKE, 1995, p. 50)



Arpejos diminutos ascendentes e descendentes (BURKE, 1995, p. 51)



Escala cromática (BURKE, 1995, p. 52)



Cromatismo de cinco notas (BURKE, 1995, p. 52)



Cromatismo ascendente e descendente (BURKE, 1995, p. 53)



- **Intervalos**

Exemplos:

Intervalos de segunda maior (BURKE, 1995, p. 54)



Intervalos de terça menor (BURKE, 1995, p. 54)



Intervalos de terça maior (BURKE, 1995, p. 55)



Intervalos de quarta justa (BURKE, 1995, p. 55)



Tri-tones (BURKE, 1995, p. 56)



Intervalos de quinta justa (BURKE, 1995, p. 56)



Intervalos de sexta menor (BURKE, 1995, p. 57)



Intervalos de sexta maior (BURKE, 1995, p. 57)



Intervalos de sétima menor (BURKE, 1995, p. 58)



Intervalos de sétima maior (BURKE, 1995, p. 57)



Oitavas (BURKE, 1995, p. 59)



- **EXPANDINDO O WARM-UP**

Nesse capítulo, Burke (1995) expande as possibilidades de *warm up* na rotina do clarinetista, permitindo que o clarinetista escolha e desenvolva seu próprio *warm up*. Nos exercícios anteriores, a base harmônica era centrada nas tonalidades maiores e menores. Nesse capítulo, ela apresenta outros modelos e opções:

Exemplos:

Escalas modais (BURKE, 1995, p. 60)



Arpejos de sétima (BURKE, 1995, p. 60)



Escalas de tons inteiros (BURKE, 1995, p. 61)



Escalas octatônicas (BURKE, 1995, p. 61-62)



Para os clarinetistas interessados na linguagem do jazz, a autora propõe exercícios abordando essa linguagem.

Exemplos:

Escalas de jazz (BURKE, 1995, p. 63)



Escalas pentatônicas (BURKE, 1995, p. 64)





- **Articulação múltipla**

Burke (1995) observa que a prática das articulações múltiplas tem se tornado comum e, segundo Gingras (2017, p. 19), “tocar staccato duplo pode produzir um excelente efeito e combina bem com outros instrumentos que usam esta técnica”. Embora não seja uma prática comum entre os clarinetistas, seria interessante incluí-la nas habilidades técnicas a serem trabalhadas. De acordo com Pino (1980 p. 92), “staccato duplo é usado para notas rápidas que são ritmicamente agrupadas em dois ou em quatro, e staccato triplo é usado para notas rápidas ritmicamente agrupadas em três e em seis”.

Nesse sentido, Burke (1995) propõe três exercícios para articulação dupla, três exercícios para articulação tripla os quais mantêm o mesmo padrão: o primeiro foca na articulação na mesma nota, o segundo apresenta mudança de notas e o terceiro é baseado em escalas.

Exemplos:

Articulação dupla (BURKE, 1995, p. 64)



Articulação dupla (BURKE, 1995, p. 65)



Articulação dupla (BURKE, 1995, p. 65)



Articulação tripla - Exercício 1 (BURKE, 1995, p. 65)



Articulação tripla - Exercício 2 (BURKE, 1995, p. 66)



Articulação tripla - Exercício 3 (BURKE, 1995, p. 66)



- **Exercícios de quarto de tom**

Da página 67 a 69, Burke (1995) apresenta exercícios de quarto de tons, apropriado para aqueles clarinetistas que trabalham com música contemporânea. A extensão vai do *mi* grave até o *sol* agudo e fornece dedilhado para cada nota de quarto de tom, embora a autora lembre que existem outras possibilidades de dedilhados. Ela salienta que quarto de tons no registro grave são mais difíceis e, quanto mais aguda for a nota, maiores serão as possibilidades de dedilhados.

Esses tipos de exercícios exigem experimentações do clarinetista em termos de dedilhados e flexibilidade de embocadura, porém, possibilitam o aprimoramento do clarinetista em relação ao repertório contemporâneo que utiliza esse tipo de abordagem. Para os clarinetistas aficionados pelo repertório de vanguarda, esses estudos são recomendados.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 67-68)

- **Multifônicos**

De acordo com Gingras (2017, p. 183), “a clarineta é um instrumento monofônico. Entretanto, sons múltiplos podem ser criados com uma técnica chamada multifônicos”. Comumente chamada de técnica expandida na clarineta, pois foge das técnicas tradicionais do instrumento, os multifônicos têm ganho atenção dos compositores na música contemporânea.

Conforme Heaton (apud LAWSON, 1999), há dois tipos de multifônicos: aqueles que são produzidos a partir do dedilhado de uma nota na região grave, porém modificando a embocadura, mantendo a fundamental e selecionando os seus harmônicos, e outro tipo que é produzido a partir de dedilhados específicos.

Um exemplo ímpar de como esta técnica expandida pode ser utilizada no instrumento é a obra *Sequenzia* do compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), escrita em 1980. Ela é uma obra importante do repertório para clarineta do século XX. No entanto, Burke (1995) relata que a introdução dessa técnica ocorreu com a obra *Concert Music for Solo Clarinet* do compositor John Eaton em 1961.

Dentro dessa perspectiva, Burke (1995) apresenta uma série de exercícios utilizando multifônicos, os quais visam prover ao instrumentista um *warm up* para se

familiarizar com as diversas demandas, envolvendo a produção dessas técnicas estendidas..

Inicialmente, a autora apresenta uma lista de multifônicos selecionados, os quais segundo ela, são fáceis de produzir e são razoavelmente estáveis.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 70)

- **Exercícios de multifônicos #1**

Nos exercícios de multifônicos #1 a autora apresenta uma série de exercícios que começam com uma nota única (a nota fundamental do multifônico), muda para o multifônico e volta para a fundamental. Ela recomenda minimizar os ajustes na embocadura e na coluna de ar.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 71)

- **Exercícios de multifônicos #2**

Em relação ao exercício anterior, nos exercícios de multifônicos #2 a autora apresenta a mesma ideia, começando com uma nota fundamental, cujo dedilhado é um pouco similar ao dedilhado do multifônico. Novamente a autora recomenda minimizar os ajustes na embocadura e na coluna de ar.

Exemplo: Exercício (BURKE, 1995, p. 72)

The image displays a musical exercise on a treble clef staff with a 4/4 time signature. The exercise consists of six notes: F#, F#, C#, C#, F#, and F#. Below each note is a corresponding fingering diagram. The diagrams show finger positions on the keys, with some keys marked as open (O) or closed (●). The notes and their fingerings are: F# (first), F# (second), C# (third), C# (fourth), F# (fifth), and F# (sixth).

- **ROTINA DA PERFORMANCE**

Variação da rotina

Burke (1995) afirma que, embora seja necessária a prática rotineira do warm up, não significa que essa não possa ser mudada. O pacote de *warm up* contem exercícios similares dentro das diversas áreas da performance, de modo que os resultados a serem atingidos podem ser os mesmos.

A autora fala da relação do tempo e dos materiais a serem trabalhados no *warm up*, os quais podem ser expandidos ou compactados pelo clarinetista conforme suas necessidades pessoais. Nesse sentido, salientamos que, no *warm up* diário é importante que sejam contemplados exercícios dentro de todas as categorias, como sonoridade, técnica e articulação, porém, a rotatividade dos exercícios de cada categoria contribui para a oxigenação na rotina do clarinetista.

Rotina da prática diária

Frederick Thurston (apud PINO, 1980, p. 72) observa que “você não pode se concentrar quando está cansado fisicamente e mentalmente”, então estar descansado é fundamental para começar uma rotina de estudo proveitosa.

Segundo Klug (1997, p. 12) “praticar é a chave do sucesso na clarineta; não somente quanto tempo você utiliza na sua rotina, mas também de que maneira você estrutura isto”. Neste sentido, Burke (1995) ressalta que cada clarinetista tem seu próprio ritual de prática diária e em relação à rotina de *warm up*, embora haja pluralidade de opções de exercícios, é necessário que o *warm up* seja feito de uma forma relaxada e que realmente prepare o clarinetista para as demandas da performance. A autora salienta que cada um deve ver o que é melhor para trabalhar e sempre tentar explorar novas ideias.

Neste sentido, Burke (1995) sugere um cronograma para a prática diária: alongamento lento e cuidadoso; concentração mental do *warm up* e se concentrar naquilo que vai tocar; rotina básica de *warm up*, concentrar no relaxamento e controle e não na velocidade; seleção de palhetas; prática lenta das passagens difíceis da próxima performance; *warm up* de necessidades técnicas específicas como multifônicos ou ataque duplo.

A autora ressalta que é importante que o *warm up* não torne o clarinetista cansado fisicamente e mentalmente. Ela observa que muitos clarinetistas preferem fazer um *warm up* intensivo no começo do dia, e um de forma abreviada antes da performance. Ela aconselha a fazer alongamentos físicos nos intervalos para evitar problemas musculares.

- **Resultado dos questionários**

Burke (1995) aplicou questionários com uma série de vinte eminentes professores de clarineta atuantes nos Estados Unidos, os quais contrituíram com suas opiniões sobre *warm up*, subsidiando a autora para a realização de seu livro.

Burke ressalta que obteve uma variedade de respostas e ideias sobre *warm up* na rotina do clarinetista e observa que “é seguro afirmar que não há uma escola padrão de pensamento em relação aos *warm ups* em nossa profissão” (BURKE, 1995, p. 74).

Essa pluralidade de visão em relação aos *warm ups*, tida pelos professores de clarineta, mostra-nos a amplitude em que esse tema pode ser abordado, embora sempre exista um consenso sobre um núcleo comum a ser trabalhado pelo clarinetista.

Em questionário respondido ao autor desta pesquisa, Burke (Quest., 2019, p. 2), quando indagada se gostaria de fazer alterações no seu material de *warm up* relata que:

[...] eu compilei esses exercícios no início da minha carreira docente. À medida que encontrei novos desafios pedagógicos com os alunos, desenvolvi mais maneiras de abordá-los. Cada um deles poderia ser facilmente adicionado ao conjunto de exercícios já existentes. Em particular, eu mudaria a maneira de abordar a articulação. O que está lá é excelente, mas não tão eficiente quanto eu agora o ensino.

Outro questionamento feito à Burke (2019) foi se desde aquele ano do lançamento de seu livro (1995) até o momento, o pensamento dos clarineristas mudou sobre a importância dos *warm ups*. Ela observa que:

Eu diria sim e não. As exigências técnicas dos instrumentistas nos dias de hoje são surpreendentes, por isso não é surpreendente que os estudantes ainda estejam focados no aspecto técnico. Mas, professores e alunos estão se tornando muito mais conscientes de problemas de uso excessivo, prevenção de lesões, técnica de Alexander, etc. É somente através de um aquecimento completo e consistente que uma performance pode ficar relaxada, focada e evitar lesões. (Quest., 2019, p. 2).

• MATERIAIS SUPLEMENTARES

Burke (1995) sugere uma bibliografia selecionada como um material adicional que pode ser útil como complemento para o *warm up*. Ela ressalta que somente alguns livros de referência foram citados, baseados nas informações fornecidas pelos professores que responderam ao questionário. A intenção é que esse material seja como uma bússola para o ensino e a performance do clarinetista.

As referências são apresentadas elencando o título, editor/compositor, publicação, data da publicação, número de páginas, custo aproximado, nível de dificuldade e descrição do conteúdo. A grande maioria são métodos com exercícios técnicos com diferentes enfoques e objetivos, dessa maneira, proporciona-se várias opções complementares para o estudo da clarineta. A lista contempla:

Tabela 3 – Lista de métodos

(continua)

| Obra | Autor | Editora | Local | Ano |
|--|-----------------------------------|----------------------|--------------|------------|
| The Accomplished Clarinetist | Rudolf Jettel | Weinberger | Viena | 1954 |
| Advanced Studies for the Clarinet | Victor Polatschek | G. Schirmer | - | 1947 |
| Arpeggio Studies Opus 39 | Robert Stark | Internacional | Nova York | 1956 |
| The Art of Clarinet Playing | Keith Stein | Summy-Birchard | Illinois | 1958 |
| Celebrated Method for the Clarinet | Hyacinthe Klosé | Carl Fischer | Nova York | 1946 |
| The Clarinet | Frederick Thurston and Alan Frank | Boosey & Hawkes | London | 1979 |
| Clarinet Staccato from the Beginning | Reginald Kell | Boosey & Hawkes | London | 1968 |
| The Clarinetist's Compendium | Daniel Bonade | Leblanc Publications | Wisconsin | 1962 |
| Classical Studies | Himie Voxman | Rubank | - | 1948 |
| Complete Method for the Clarinet | Gustave Langenus | Carl Fischer | New York | 1916 |
| Daily Exercices | Hyacinthe Klosé | Cundy-Bettoney | New York | 1967 |
| Develop Sight Reading | Gaston Dufresne e Roger Voisin | Charles Collin | - | 1972 |
| Douze Études de Rythme pour Clarinette | Marcel Bitsch | Leduc | Paris | 1957 |
| Eighteen Studies for the Clarinet | Paul Jean Jean | Alfred | New York | 1928 |
| 416 Progressive Daily Studies for the Clarinet | Fritz Kroepsch | Carl Fischer | New York | 1946 |
| Forty Studies for Clarinet | Cyrille Rose | Carl Fischer | New York | 1910 |
| Forty Eight Studies for Clarinet | Alfred Uhl | Schott | Mainz | 1940 |
| Improve your Doubling: Advanced Studies for Doublers | Chris Vadala | - | - | 1991 |
| Melodious and Progressive Studies | David Hite | Southern Music | San Antonio | 1971 |
| Method for Clarinet | Carl Baermann | Carl Fischer | New York | 1938 |
| Passage Studies | Frederick Thurston | Boosey & Hawkes | London | 1947 |

Tabela 3 – Lista de métodos

| (conclusão) | | | | |
|---|-------------------|---------------------|-----------|------|
| Practical Transportation | Gustave Langenus | Carl Fischer | New York | 1918 |
| Preliminary Exercises and Etudes in Contemporary Techniques for Clarinet | Ronald Caravan | Ethons Publications | - | 1979 |
| Scales and Exercises on all Harmonic Formations in the Major and Minor Keys | Hyacinthe Klosé. | Cundy-Bettoney, | New York | - |
| School for Clarinet | Rodolf Jettel | Doblinger, | Viena | 1950 |
| Sixteen Phrasing Studies for Clarinet | Daniel Bonade | Leblanc | Wisconsin | 1952 |
| Thirty Caprices | Ernesto Cavallini | Carl Fischer | New York | 1909 |
| Thirty two Etudes for Clarinet | Cyrille Rose | Carl Fischer | New York | 1913 |
| Twenty Grand Studies | Cyrille Rose | International | New York | 1962 |
| Twenty four Varied Scales and Exercises for the Clarinet | J.B. Albert | Carl Fischer | New York | 1905 |
| Vade-Mecum du Clarinette | Paul JeanJean | Leduc | Paris | 1927 |

Fonte: Burke (1995).

- **ROTINA DE WARM UP PERSONALIZADA**

Burke (1995) apresenta uma tabela a ser preenchida pelo clarinetista, visando um cronograma de rotina diária de *warm up*.

Pré-tocar *warm ups*: exercícios de respiração e alongamento

Tocando *warm ups*: Som e Entonação

Exercícios técnicos: Exercícios de dedos, articulação, escalas básicas e arpejos

Exercícios especiais: articulação múltipla, quarto de tom, multifônicos

Como podemos observar, Kelly Burke em seu livro *Clarinet Warm-Ups Material for the Contemporary Clarinetist* abarca uma grande variedade de exercícios

englobando o *warm up* físico, mental e técnico musical. Ela é uma obra para ser incorporada na rotina do clarinetista que pretende fazer da prática do *warm up*, um diferencial na preparação da sua performance.

4.4 UM OLHAR SOBRE O WARM UP

Com a intenção de tecer um panorama acerca das propostas de Galper (1999), McClellan (1986) e Burke (1995) sobre sonoridade, técnica e articulação, apresento nesse capítulo uma leitura das particularidades dessas três categorias apresentadas pelos autores e sua relação com outros aspectos da pedagogia da clarineta. Apesar de haver diferenças nas apresentações de cada material didático, há diversas semelhanças na maneira de pensar a questão do *warm up* na prática de rotina do clarinetista.

Partindo da premissa que, em termos de *warm up*, temos três esferas a serem trabalhadas pelo clarinetista, a embocadura através da sonoridade, os dedos por intermédio da técnica e a língua por meio da articulação, podemos afirmar que há uma conexão direta entre a parte física do clarinetista e a parte técnico-musical quando falamos da prática do *warm up*.

Nesse sentido, não há como dissociar uma coisa da outra, e o clarinetista na sua rotina de *warm up* tem que ter a consciência de que uma vez trabalhando a sonoridade, ele está criando a resistência e firmeza da embocadura, estudando técnica estará desenvolvendo habilidades de destreza, coordenação e velocidade dos dedos e, praticando articulação, estará aprimorando os aspectos da velocidade, duração e qualidade dos ataques de língua.

Essas três categorias: sonoridade, técnica e articulação deveriam estar presentes no estudo diário de *warm up* de qualquer clarinetista que queira progredir tecnicamente e artisticamente no instrumento, seja ele do nível iniciante, intermediário ou avançado. Os benefícios da rotina de *warm up* para o clarinetista são enormes, entre os quais podemos destacar a melhoria na resistência física, o desenvolvimento da qualidade sonora, o aprimoramento da técnica, a agilidade e precisão da articulação e o

aprimoramento da flexibilidade, o que possibilita ganho de novos patamares de referência musical.

Para tanto, apresento um depoimento do professor de clarineta Robert Spring, professor da *Arizona State University*, sobre a importância da inclusão da prática do *warm up* na rotina de estudos do clarinetista:

A mais importante parte de qualquer período de estudo do dia é período do *warm up*. Eu tenho um *warm-up* completo que eu uso diariamente no meu ensino e na minha performance. Eu sinto que cada aspecto do *warm-up* deve guiar para o próximo, e que o objetivo deve ser o *warm up* de todos os grupos de músculos do maior para o menor. O *warm up* deve enfatizar o relaxamento e o conforto com o instrumento e deve cobrir todos os aspectos fundamentais da performance da clarineta. Dentro deles devem ser incluídos respiração, produção do som, entonação, movimento dos dedos (ambos adjacente e não adjacentes), articulação (ambos simples e múltipla), unidade de som nos registros, extensão da tessitura, consistência e a combinação entre eles³⁵.

4.4.1 Sonoridade

Quando iniciamos o estudo da clarineta, o primeiro passo depois de aprender a segurar o instrumento e ter as primeiras noções de embocadura, é a emissão de notas longas, a partir da nota *sol* do registro médio, que não necessita de dedilhados. Depois de emitir os primeiros sons longos nessa nota, a próxima etapa é a emissão das notas da mão esquerda, sempre com o padrão de notas longas, visando a busca do desenvolvimento da sonoridade no instrumento. A procura por uma sonoridade de qualidade começa logo no início da aprendizagem da clarineta e nos acompanha sempre na nossa trajetória como instrumentistas. Nesse sentido, a sonoridade é um elemento fundamental na execução e deve ser trabalhada sistematicamente na rotina de *warm up* do clarinetista.

Galper (1999) advoga que o registro chalumeau é a base da sonoridade na clarineta e relata que “o registro grave da clarineta (*chalumeau*) é o mais importante para o controle de toda a extensão da clarineta” (Ibid., p. 8). O desenvolvimento da sonoridade no registro *chalumeau* e a transposição da mesma qualidade sonora para outros registros da clarineta, auxilia sobremaneira na construção da homogeneidade do

³⁵ Disponível em: <<https://www.bandworld.org/pdfs/SpringWarmUp.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

som entre os diversos registros do instrumento, tão essencial para a qualidade da performance do clarinetista.

Outro fator importante, relacionado à sonoridade, é a flexibilidade na mudança de registros, ou seja, do registro médio para o clarino, em *legato*, um grande desafio enfrentado pelos clarinetistas, principalmente nos primeiros estágios no instrumento. Para isso, McClellan propõe um exercício para praticar essa passagem, a qual ele denomina de “Thing”. Esse exercício consiste na flexibilização dos lábios e da embocadura, utilizando a dinâmica como apoio, com o *crescendo* na nota *lá* (registro médio) e quando houver a mudança para a nota *si* (registro clarino) deve-se começar um *diminuendo*. Os princípios dessa abordagem podem ser aplicada a todos os *legatos* que envolvem algum tipo de salto intervalar dentro do repertório da clarineta, como forma de estudo e preparação.

Burke (1995), por sua vez, apresenta uma série de exercícios para sonoridade envolvendo tons não adjacentes, como oitavas e arpejos. Esses exercícios, têm um grande mérito ao trabalhar a flexibilidade dos lábios e da embocadura nos *legatos*, ao mesmo tempo que enfatizam a dinâmica e o equilíbrio da sonoridade nos diferentes registros da clarineta. Nos exercícios de sonoridade propostos com tons adjacentes e divididos por registros, o clarinetista deve prestar atenção na qualidade da entonação e, no caso do registro médio, na expansão da sonoridade através do uso dos dedilhados de ressonância. Saliento, que os fundamentos desses exercícios em relação à homogeneidade dos registros devem ser reportados ao repertório da clarineta, sempre que necessário.

4.4.2 Técnica

Hoje em dia a demanda técnica dos clarinetistas tem crescido bastante, em função de vários fatores, como o acesso à informação, oportunidades de formação presencial e online, disponibilidade de aquisição de instrumentos e acessórios de alta qualidade, acesso a bons professores, oferta de materiais didáticos e gravações, entre outros. Nesse sentido, o trabalho com a técnica instrumental é necessária, desde a

prática dos fundamentos da clarineta no *warm up* diário, na qual deve ser incluída a parte técnica.

Para tanto, todos os materiais didáticos analisados, Galper (1999), McClellan (1986) e Burke (1995), apresentam uma série de exercícios para o desenvolvimento da técnica, por meio de propostas para o desenvolvimento das habilidades motoras dos dedos, treinamento de possibilidades de uso de dedilhados padrões e alternativos e foco nos princípios de construção de fraseados.

Galper (1999) traz inicialmente os exercícios de Kroepsch que visam o “desenvolvimento de um bom controle tonal” (Ibid., p. 24) e segundo Yehuda (ES, 2019) o qual os exercícios proporcionam o aprimoramento da flexibilidade do clarinetista. Nos exercícios de Kroepsch, visualizamos *ritornelos* em todos eles, do n. 1 ao 165 e segundo Yehuda (ES, 2019), esses exercícios devem ser tocados três vezes com dinâmicas distintas, na primeira vez *forte*, na segunda *piano* e a na terceira vez *mezzo-forte*, e em relação ao andamento, eles devem começar lentos na primeira vez e ir aumentando a velocidade nas outras vezes. De acordo com Yehuda (ES, 2019), essas ideias deverão ser traduzidas depois pelo clarinetista na construção dos fraseados, uma vez que desenvolvem o controle tonal e a flexibilidade.

Nos exercícios de mecanimos de Klosé apresentados por Galper (1999), o clarinetista tem a possibilidade de trabalhar o movimento dos dedos e utilização dos recursos de inúmeros dedilhados na mão esquerda e direita. Saliento que nesses exercícios do Klosé, o clarinetista pode utilizar a tradicional técnica de dedos de Daniel Bonade enquanto pratica lentamente os exercícios. Essa técnica, conhecida como “fingers ahead³⁶” é descrita por Kycia (1999, p. 56) “toca-se a primeira nota da passagem e depois imediatamente move-se os dedos adiante para a próxima nota. Depois toca-se a segunda nota e imediatamente move-se os dedos adiante para a terceira nota”. Essa técnica é apropriada tanto para a execução do *staccato*, quanto para o estudo de exercícios em *legato* lentos.

Dentre os exercícios propostos por McClellan (1986) para o trabalho de técnica na prática do *warm up* compreende-se uma variedade de tipos de escalas, entre as quais destaco as escalas de Labanchi-David Weber, isso é, as “escalas de Labanchi

³⁶ Dedos à frente.

com os ritmos de Weber” (ARAÚJO, 2016, p. 36), todas elas em tercinas, com duas oitavas, se estendendo do registro *chalumeau* até o registro agudo e de forma ascendente e descendente. Essas escalas são bem apropriadas para o desenvolvimento da homogeneidade nos diferentes registros da clarineta, e devem ser executadas sempre *forte*, pois isso auxilia o clarinetista a entender como soprar através do tubo da clarineta, em toda a sua extensão.

Na parte de técnica do livro de Burke (1995), saliento os 196 exercícios de dedos, com exercícios para a mão direita, para a mão esquerda, para a mudança de registro médio-clarino, e para a mudança para o registro agudo. Além dos objetivos de trabalhar separadamente a dificuldade técnica de cada mão do clarinetista durante a execução, “muitos destes exercícios também se concentram na coordenação entre as mãos” (BURKE, 1995, p. 29). Nessa seção, a autora destina um maior número de exercícios para a mão esquerda, o que requer bastante preparo, pois um erro comum é o movimento do pulso esquerdo ao invés dos dedos para a execução das notas *lá* e *sol#*, e com certeza a eficácia técnica dos dedos possibilitará ao clarinetista uma técnica suave e uma performance mais musical (BURKE, 1995).

4.4.3 Articulação

Na seção de articulação de Galper (1999), chamo a atenção para os exercícios nos quais ele propõe, a articulação *offbeat*, com o padrão 2341 ao invés de 1234. Essa ideia ajuda a execução da articulação do clarinetista ficar mais leve, ágil, e com movimento para frente, sem se arrastar ou se tornar lento e pesado como com o 1234. Esta prática do *offbeat* (2341) é a “filosofia de ensinar fraseado de Galper” segundo Yehuda (ES, 2019), pois sempre há uma expectativa de condução de frase. Ele apresenta uma série de exercícios para a aplicação dessa técnica, inclusive com exercícios baseados em diversos trechos orquestrais.

Por sua vez, McClellan (1986) na parte de articulação, apresenta uma série de exercícios voltados ao “warm up da língua com três tipos para desenvolver diferentes características dessa técnica: qualidade do som, duração (*staccato* curto) e velocidade da língua” (ARAÚJO, 2016, p. 39). Destaco a amplitude e variações dos exercícios

propostos pelo autor, assim como a possibilidade de prática para o clarinetista, observando a qualidade do ataque da língua, a duração e a velocidade, elementos essenciais na performance do repertório para a clarineta.

Finalizando, em Burke (1995), na seção de articulação, saliento a sua proposta de exercícios com articulação múltiplas, envolvendo exercícios para articulação dupla e tripla. Neste sentido, é uma opção a mais para o clarinetista contemporâneo expandir o seu cardápio de possibilidades técnicas.

4.4.4 Considerações

A análise dos três materiais didáticos para o estudo e prática do *warm up*, de Galper (1999), McClellan (1986) e Burke (1995) através de um estudo multicase (YIN, 2005), fez-me constatar que não existe uma única e exclusiva maneira de abordar os elementos que contemplam a rotina de *warm up* do clarinetista. Como observa Burke (1995, p. 74), “é seguro afirmar que não há uma escola padrão de pensamento em relação aos *warm ups* em nossa profissão”.

No entanto, uma coisa é fato: quando falamos de *warm up* para clarineta, estamos nos referindo especificamente ao *warm up* da embocadura através da sonoridade, dedos através da técnica, e língua através da articulação e, a partir dessas três categorias, o clarinetista pode escolher os melhores exercícios direcionados às suas necessidades pontuais.

Os três materiais didáticos analisados são ricos na abordagem e exemplificação, conectam-se com diversos aspectos da pedagogia da clarineta, por meio da oferta de exercícios de diversas fontes, abarcando múltiplas referências de autores relevantes dentro da história da clarineta. Há uma variedade de propostas dos autores e os exercícios apresentados são bem explicados ao clarinetista quanto as suas abordagens e seus reais objetivos.

Saliento a relevância da inclusão do *warm up* físico e mental no livro de Burke (1995), uma vez que são aspectos importantes para a rotina do clarinetista, uma vez que o *warm up* físico pode aquecer os músculos e prevenir lesão corporal e o *warm up* mental pode prepará-lo para uma performance com alto nível de concentração.

Observo também em Burke (1995) a inclusão extra de exercícios para técnicas extendidas como forma de prática de *warm up*, ampliando desta forma o espectro do estudo do clarinetista com o foco nas demandas da música contemporânea.

Nesse sentido, considero fundamental a inclusão do *warm up* como rotina de todo clarinetista, desde o nível iniciante, intermediário até o avançado e, com certeza, o estudo sistemático do *warm up* trará inúmeros benefícios, entre eles: deixar a clarineta numa temperatura adequada para a execução, auxiliando na afinação; preparar a embocadura do clarinetista e a colocação correta da palheta e sua resposta na execução; preparar a percepção auditiva; desenvolver bons hábitos da performance dos fundamentos do instrumento e preparar mentalmente para um estudo produtivo e uma performance refinada.

Em relação aos outros aspectos da pedagogia da clarineta, considero importante trazer para a prática cotidiana dos estudos técnicos tradicionais para clarineta, como por exemplo, Baerman, Rose, Cavallini, Alfred Uhl, entre outros, os conceitos trabalhados nos *warm up* em relação à sonoridade do registro *chalumeau* e sua transposição para os demais registros, velocidade dos dedos, qualidade dos ataques de língua e estilos de articulação, na execução dos *staccatos* ter mais coluna de ar e menos língua, técnica da mudança de registro, dedilhados padrões e alternativos, ampliação da sonoridade do registro médio com a utilização dos dedilhados de ressonância, flexibilidade na embocadura, levar a qualidade sonora para a técnica e procurar sempre direcionar os exercícios para a construção de fraseados, com uma ênfase musical e não somente técnica.

Saliento a importância do clarinetista em fazer conexões entre as habilidades desenvolvidas com a prática do *warm up* e a execução do amplo repertório da clarineta, desde o repertório do período clássico, período romântico, dos séculos XX e XXI, música brasileira, estendendo-se até outras linguagens como o jazz, o klezmer, o choro, do ponto de vista da sonoridade, técnica e articulação, obviamente respeitando as características particulares de cada estilo. Essas conexões se fazem necessárias no contexto da prática instrumental, pois a construção de uma performance de alta qualidade demanda vários fatores e um *warm up* completo pode alicerçar uma execução musical primorosa.

A seguir apresento dois exemplos de como utilizar as habilidades técnico-musicais trabalhadas nos exercícios de *warm up* no repertório da clarineta. O primeiro exemplo é um trecho inicial da Sonata de Johannes Brahms (1833-1897) em *fá menor* Opus 120, no qual pode ser utilizada a técnica “Thing” desenvolvida por McClellan (1986) para treinar a mudanças de registros e sugerida pelo autor para praticar nesse trecho desta obra (McCLELLAN, 1986). Baseado nesta técnica, nos compassos envolvendo trocas de registros, na nota que precede a mudança de registro se faz um *crescendo* e antes de mudar de nota começa um leve *decrescendo*, obtendo dessa forma um *legato* suave. Saliento que este treino ajudará o clarinetista a compreender e a executar os *legatos* entre os registros, desta forma fornecendo subsídios para posterior interpretação da obra com as dinâmicas estabelecidas pelo compositor.

Exemplo: Sonata em *fá menor* de Johannes Brahms

Allegro appassionato

Opus 120 Nr. 1

Klav. *poco f*

10 *f*

Outro exemplo a ser citado é um trecho do Concerto n. 1 em *fá menor* de Carl Maria Von Weber (1876-1826), no qual os primeiros quatro compassos o clarinetista pode trazer as ideias de Galper (1999) em relação a mudança de registro, observando a mudança do lugar da língua e a homogeneidade sonora entre os diversos registros, mantendo a dinâmica sempre *forte*. No quinto e sexto compasso é possível aplicar a técnica do “dedo a frente” na escala ascendente (baseado na concepção de Bonade), a ideia do estilo *offbeat* (2341) de Galper (1999) com muita sutileza, um *staccato* com menos língua e mais coluna de ar, levando a qualidade sonora para a técnica (McCLELLAN, 1986).

Exemplo: Concerto n. 1 em *fá menor* de Carl Maria Von Weber



Como podemos observar, a potencialidade é enorme entre as conexões dos elementos técnico-musicais trabalhados na prática do *warm up* e o vasto repertório da clarineta. Cabe ao clarinetista fazer estas articulações e propor soluções técnicas e interpretativas para o repertório a ser estudado.

Nesse sentido, sugiro que o clarinetista programe o seu tempo de estudo em quatro partes: a primeira com a prática do *warm up*, a segunda voltada aos exercícios técnicos, a terceira para o estudo do repertório e a quarta parte para uma prática livre, para atividades de improvisação ou para outros interesses. Dessa forma, o clarinetista se beneficiará com a prática do *warm up* no início do seu estudo, pois isso refletirá intrinsecamente na sua performance como um todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo analisar as abordagens pedagógicas de *warm up* para clarineta nos materiais didáticos de três experientes professores, sendo eles o canadense Avrahm Galper (1999) e os norte-americanos D. Ray McClellan (1986) e Kelly Burke (1995).

Durante a pesquisa, fiz uma revisão de literatura sobre as escolas nacionais de clarineta alemã e francesa, pois “a partir destas raízes principais muitas outras escolas têm surgido baseadas nas tradições nacionais e culturas” (GARZÁS, 2017, p. 1); sobre o ensino e aprendizagem da clarineta, abordando os espaços formativos e suas possibilidades; sobre professores de clarineta e suas concepções pedagógicas acerca do ensino do instrumento; sobre os materiais didáticos e sobre o *warm up* e a sua relevância na prática do clarinetista, os quais deram subsídios para a leitura e a análise das propostas de cada material didático.

Paralelamente à revisão dessa literatura, para a análise do livro de Avraham Galper, fundamentei com a tese de doutorado de Tse (2018), a qual traz depoimentos de inúmeros ex-alunos de Galper. Já para a análise do polígrafo de D. Ray McClellan, fundamentei com a tese de doutorado de Araújo (2016), que discorre sobre a pedagogia de McClellan, além de uma entrevista realizada com o professor em seu estúdio na *University of Georgia* (2019). Por fim, para a análise do livro de Kelly Burke (1995), a autora respondeu a um questionário enviado por mim, o qual contribuiu para esclarecer vários aspectos.

Durante a realização dessa pesquisa, verifiquei que os autores tiveram influência por parte de seus respectivos professores, como mentores e incentivadores da prática do *warm up* o que refletiu também nos materiais didáticos. Nesse sentido, de alguma forma, pode-se afirmar que “alguns clarinetistas performer-pedagogos têm influenciado fortemente múltiplas gerações e grandes áreas geográficas ao ponto onde todas escolas de execução são baseadas nestes indivíduos” (TSE, 2018, p. 1).

De acordo com Jones (TSE, 2018, p. 1), “um estudante geralmente experiencia uma relação com seu professor tanto pessoal quanto qualquer outra em sua vida e isto

é profundamente influenciado”. No caso do ensino de instrumentos, a tradição oral é muito forte na relação professor-aluno e, segundo Tse (2018, p. 1) “a expertise do professor inclui ambas, a experiência na performance e a expertise instrucional”, que acabam se conectando e influenciando o aluno.

Avraham Galper estudou com Daniel Bonade (suíço, 1896-1976) e Simeon Bellison (russo, 1881-1953), que desenvolveram nos Estados Unidos a escola americana para clarineta. “Ambos foram professores altamente influenciadores da primeira geração de clarinetistas profissionais nascidos americanos” (TSE, 2018 p. 2).

Avrahm Galper, estudou em Nova York com Simeon Bellison, pioneiro na criação dos *Clarinet Choir*³⁷ nos Estados Unidos. De acordo com Tse (2018, p. 22), “o primeiro trabalho feito como *clarinet choir* na América do Norte é creditado em ser o *clarinet ensemble* organizado por Bellinson em 1927”. Saliento que a sonoridade e o equilíbrio de timbre são características básicas do trabalho com *Clarinet Choir*.

McClellan (ES, 2019, p. 2), por sua vez, relatou que “reconheceu os benefícios de fazer *warm ups* quando estudava com David Weber, pois ele dava muita ênfase aos *warm ups*”. Naquela época, McClellan foi percebendo os benefícios de fazer os *warm ups* por ele mesmo, “uma vantagem para os músicos poder produzir um som tão bonito com estes *warm ups*, da mesma maneira como os cantores desenvolvem suas vozes” (ES, 2019, p. 2).

Em relação às influências, Burke teve grande estímulo de seu professor Fred Ormand, pois como conta:

[...] quando eu cheguei para estudar em Michigan com Fred Ormand, ele me colocou numa rotina técnica diária que eu uso até hoje. Até então nenhum professor tinha solicitado isto de mim, e depois de um mês eu pude sentir a diferença na minha técnica. (Quest., 2019, p. 1).

Essas influências na formação musical de Galper, McClellan e Burke com certeza repercutem em seus trabalhos pedagógicos como professores de clarineta e conseqüentemente nas suas ideias sobre as propostas de *warm up* para o instrumento.

³⁷ Coral de Clarinetas é um conjunto instrumental constituído por instrumentos da família da clarineta. Normalmente, inclui clarinetas em Mib (requinta), clarineta em sib, clarineta alto, Clarineta baixo, Clarineta-alto ou Clarineta Contra baixo.

Nesse sentido, retomando os objetivos que nortearam essa pesquisa, após as análises dos materiais didáticos que foram o fio condutor desse estudo, apresento as considerações acerca das perguntas de pesquisa propostas no início desta investigação.

Como cada professor estrutura a temática de *warm up* nos seus respectivos materiais didáticos?

Sobre a estruturação da temática de *warm ups* nos três materiais didáticos, neste caso dois livros e um polígrafo, verifiquei algumas diferenças na concepção estrutural destes materiais por seus autores.

Avrahm Galper (1999) em seu livro *Tone, Technique and Stacatto* prioriza exclusivamente elementos técnico musicais dentro da sua proposta de *warm up* para clarineta, dividindo-o em três seções, como o nome do próprio livro diz: som, técnica e *staccato*. No início, o autor dá algumas instruções acerca da maneira de estudar e uma tabela de dedilhados. Em seguida, para cada seção, ele apresenta uma série de exercícios para o *warm up* dos fundamentos da clarineta.

Já o professor D. Ray McClellan, em seu polígrafo *Warm up Routine Clarinet* apresenta uma sequência que inclui elementos técnico musicais, divididos em cinco partes: notas longas, flexibilidade, escalas, intervalos (arpejos e terças) e articulação. Salientamos que os exercícios propostos nessas categorias são oriundos de diversos autores, além dos exercícios do próprio McClellan.

Burke (1995), por sua vez, em seu livro *Clarinet Warm-ups – Materials for the Contemporary Clarinetist*, apresenta propostas de *warm ups* que abarca três esferas: a mental, a física e a musical. Burke (Quest., 2019, p. 1) relata que “eu queria reunir outros aspectos de *warming-up* que a maioria dos livros não contém, mas os professores usam. Eu também queria incluir *warming up* mental e físico”. Nesse sentido, pensando no desenvolvimento da concentração do clarinetista e na preparação física para evitar lesões por esforço repetitivo, Burke lista uma série de atividades de *warm-up* para essas duas vertentes.

Esta abrangência de *warm ups*, incluindo os aspectos mental, físico e musical conduz o clarinetista a trabalhar realmente todas as nuances inerentes a sua execução

musical de uma forma completa. Burke (Quest., 2019, p. 1) relata que seu livro é “uma loja de ideias para desenvolver uma rotina de *warm up*, aquecendo todos os aspectos da execução, não somente notas longas e escalas”. A autora completa afirmando que pela sua experiência “não há um único aspecto da pedagogia da clarineta que não é coberto de alguma forma no meu livro” (Ibid.).

Quais elementos técnico-musicais que cada autor enfatiza no processo de *warm up*?

Em relação aos elementos técnico musicais que cada professor prioriza no processo de *warm up* também percebi algumas diferenças em suas respectivas abordagens.

O livro de Avraham Galper é formado por três seções voltadas aos fundamentos da performance em clarineta. Galper fornece instruções e dicas de como praticar de forma geral como também em como praticar cada seção. Na seção Som, há exercícios curtos para o registro grave seguidos de vários exercícios para praticar as mudanças de registros. Na seção, *Técnica*, Galper inclui exercícios de Kroepsch, curtos ou exercícios técnicos duas linhas baseados em tonalidades e exercícios de mecanismos de Klosé, curtos ou exercícios de dois compassos que ajuda o clarinetista a se familiarizar com vários dedilhados. O autor sugere alguns dedilhados em diversos destes exercícios. Na seção *Staccato*, cada seção é organizada por tonalidades começando com exercícios de escalas, de arpejos e seguidos por um estudo curto de articulação. Galper coloca estudos de Klosé, Baermann e estudos baseados em trechos orquestrais já na parte final desta seção.

O polígrafo de D. Ray McClellan aborda cinco seções destinadas à prática dos fundamentos da execução da clarineta. Inicialmente, o autor explica como praticar os exercícios dando algumas sugestões de estudo. Na seção de notas longas, propõe exercícios de David Weber, “também conhecidos como Weber notas longas, apresentado por David Weber ao D. McClellan” (ARAÚJO, 2016, p. 31); na seção de flexibilidade apresenta exercícios de transição dos registros da clarineta; na seção de escalas, propõe escalas de Labanchi com ritmos proposto por David Weber, entre outras; na seção de intervalos, apresenta exercícios baseados em Klosé e, na seção de

articulação, propõe exercícios visando a qualidade do som, o *staccato* curto e a velocidade da língua.

Kelly Burke, por exemplo, entre os elementos técnico musicais, priorizados no processo de *warm up*, encontramos exercícios voltados para as escalas e exercícios de sonoridade, afinação, *warm ups* técnicos, exercícios de dedos e movimento básico de dedos, mudança de registro, exercícios de mão esquerda e mão direita, articulação, escalas básicas e padrões de arpejos, padrões cromáticos e intervalos. Burke ainda expande os exercícios de *warm ups* com escalas modais, escalas de tons inteiros, escalas octatônicas, escalas de blues, articulação múltipla, quartos de tom e multifônicos.

Como pode ocorrer a execução destes elementos técnicos e musicais na prática de *warm up* do clarinetista?

Em relação à aplicação dos elementos técnico musicais na prática cotidiana do *warm up*, o clarinetista deve cobrir as três categorias que envolvem, a embocadura e o som, os dedos e a língua. Praticando exercícios apropriados nessa sequência, o clarinetista estará aquecendo cada elemento em particular que vai se somando a cada um nesse segmento, numa equação que envolve o som e a embocadura, que adiciona os dedos e completa com a articulação. Salientamos que para ter bons resultados com o *warm up* é importante que essa equação seja bem equilibrada pelo clarinetista.

Neste sentido, Burke (2015, p. 7) relata que “todo clarinetista tem que fazer um *warm up* individual, direcionando às suas necessidades específicas, porém é importante que o *warm up* seja abordado com coerência”. Segundo a autora, é necessário saber conduzir o *warm up* de um ponto ao outro naturalmente, enfatizando o relaxamento e a consistência visando controlar totalmente o instrumento. Burke (2015) recomenda aquecer os músculos a partir dos maiores para os menores, já os dedilhados a partir de tons adjacentes para tons não adjacentes.

No questionário respondido à mim, Burke (Quest., 2019, p. 1) relata que a proposta da sequência de *warm ups* “depende das necessidades individuais do estudante” e, como educadora, tenta “construir algo que alcance as áreas que eles precisem trabalhar”.

Na concepção do professor D. Ray McClellan em relação à prática do *warm up*, ele sugere um estudo diário de 40 minutos a uma hora, não exigindo uma sequência pré-estabelecida a ser feita, porém, sugere que o clarinetista siga esta ordem: “notas longas, flexibilidade, escalas, arpejos, articulação e algum tempo livre para tocar o que desejar” (ARAÚJO, 2016, p. 30).

Para não tornar o estudo de *warm up* cansativo, McClellan (ES, 2019) recomenda uma mudança na rotina do pacote de *warm up* periodicamente, alternando a sequência de exercícios a cada semestre, pois uma vez dominados alguns exercícios, o clarinetista precisa de um estímulo com novos desafios.

McClellan (ARAÚJO, 2016) ressalta que quanto mais o clarinetista souber os exercícios de *warm ups*, ele não precisará pensar mais nas notas e poderá se concentrar na sua sonoridade, na articulação, nos dedos, na dinâmica e em outros detalhes, tornando a sua prática de rotina mais musical.

Já para Avraham Galper, a sua filosofia de ensino era direcionada aos fundamentos da clarineta e a utilização de materiais tradicionais (TSE, 2018). Nesse sentido, ele “acreditava que construindo os fundamentos com solidez e dominando os básicos da execução da clarineta eram os atributos necessários para ser um músico de qualidade” (TSE, 2018, p. 54). De acordo com Tse (2018, p. 54), os “básicos incluem alcançar uma boa sonoridade no registro grave e a habilidade de executar com facilidade técnica no registro grave da clarineta”.

Dessa forma, a primeira seção de seu livro voltada ao *warm up* do som é o ponto de partida para a rotina de *warm up* do clarinetista. Galper (1999, p. 5) enfatiza que “desenvolver um bom som no registro grave é fundamental para uma bonita sonoridade na clarineta”. Na concepção de Galper, segundo Tse (2018, p. 54), “quando o estudante está confortável com o registro grave, ele deve transferir o som e a técnica para os outros registros do instrumento”.

Nesse sentido, o próximo passo é o *warm up* da técnica, no qual Galper propõe uma série de exercícios para o desenvolvimento dos dedos baseados em Kroepsch e Klosé. De acordo com Tse (2018, p. 62), Galper enfatizava que “toda a prática, incluindo os exercícios técnicos, devem ser abordados musicalmente mais do que tecnicamente”.

Encerrando o tripé proposto por Galper dentro do *warm up* para clarineta, vem a seção da articulação. Galper afirma que para articular “o toque na palheta deve ser feito na parte mais alta e com a parte frontal da língua” (TSE, 2018, p. 67). Galper ainda salienta que no caso do *staccato*, ele requer mais suporte de ar do que nas passagens em *legato*, e que o *staccato* deve ser pensado mais como *detache* do que curto (TSE, 2018). Para a execução dos grupos de semicolcheias ou afins, Galper recomenda a utilização da técnica do 2341 no golpe de língua, que, segundo ele, providencia “mais direção e fluidez do que pensar 1234 para cada grupo de quatro notas” (Ibid., p. 68).

Ao estudar os exercícios de Galper (1999) o clarinetista deve trabalhar o tripé sonoridade, técnica e *staccato*, porém terá a liberdade de escolher os exercícios dentro de cada categoria, desta forma, variando a prática da rotina e atendendo suas necessidades pontuais.

CODA

Baseado nos dados coletados e analisados para esta pesquisa, pude concluir que não existe uma regra rígida ou única em relação a concepção da prática de *warm ups* para clarineta. Embora a prática de *warm up* entre os clarinetistas venha crescendo e ganhando maior atenção, ela ainda precisa ser sistematizada e sedimentada como estudo de rotina.

Burke (1995, p. 74) relata que “é seguro afirmar que não há uma escola padrão de pensamento em relação ao *warm ups* na nossa profissão”. Cada professor tem suas próprias ideias e metodologias acerca da prática do *warm up*, porém, percebe-se que o tripé embocadura, dedos e língua continua sendo o alicerce para um efetivo estudo de *warm up* e isso é encontrado nas práticas propostas nos materiais didáticos de Burke (1995), Galper (1999) e McClellan (1986).

Questionada se desde o lançamento de seu livro em 1995 o pensamento dos clarinetistas tem mudado sobre a importância dos *warm ups*, Burke (Quest., 2019) observa que hoje a demanda técnica é muito grande e isso faz com que os clarinetistas fiquem atentos à questão técnica. Por outro lado, tem aumentado a consciência dos músicos em relação à prevenção das lesões, por meio da prática de Yoga, Técnica

Alexander, alongamentos, etc. e, nesse sentido, a prática do *warm up* pode contribuir de fato para evitar lesões.

Nesse sentido, ressalto a importância dessa pesquisa para o clarinetista quando trago o tema *warm up* através dos materiais didáticos de eminentes professores para análise e reflexão. O *warm up* serve para várias finalidades. Primeiramente, ele prepara o nosso corpo para tocar um instrumento, prevenindo lesões, uma vez que prepara os músculos lentamente para um uso excessivo; o segundo motivo é que preparamos o instrumento para tocar, aquecendo a madeira do instrumento e a palheta da clarineta; e o terceiro motivo é que ajuda a nos prepararmos mentalmente para termos concentração para fazer música com qualidade.

Durante a pesquisa, foram surgindo algumas ideias para futuras pesquisas envolvendo *warm up* para clarinetistas, entre elas: fazer um survey entre professores de clarineta de uma determinada região para conhecer a metodologia de *warm up* que utilizam; analisar novas propostas de materiais de *warm up* para clarineta; acompanhar a aplicação de uma metodologia de *warm up* com um grupo de estudantes de clarineta; investigar as influências que os autores de materiais didáticos de *warm up* receberam de seus professores.

Nesse sentido, a temática de *warm up* é bem ampla e não se esgota com esse estudo. Vale lembrar que o clarinetista, fazendo um *warm up* dos fundamentos como rotina, terá uma sólida base na sua execução musical no seu dia a dia e com certeza terá uma performance com mais refinamento e qualidade musical.

REFERÊNCIAS

ALEKSANDER, Elisabeth. **UTM Clarinet Studio Warming Up**. Disponível em: <https://www.utm.edu/departments/clarinet/_pdfs/Warming%20Up.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

AMORIN, Herson Mendes. **Bandas de Música Espaços de formação musical**. São Paulo: Scortecci Editora, 2014.

ARAÚJO, Amandy Bandeira de. **The Clarinet Teaching of D. Ray McClellan**. 2016. 154 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais)-University of Georgia, Athens, 2016.

AUSTERMANN, Kelly. **A Supplemental Repertoire List for the Development of Fundamental Skills in Pre-Collegiate Clarinetists**. 2014. 152 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais)-Arizona State University, Arizona, 2014.

BALLIF, Adam. **Clarinet wam up Packet**. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/59162787c534a5e1adc6d0bf/t/5917d7d7c534a5e1add688be/1494734816382/Clarinet_Warmup_Packet.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2019.

BARBOSA, Joel; FRAGA, Vinícius de Sousa; GARBOSA, Guilherme Sampaio. A produção de conhecimento sobre clarineta no Brasil. **Revista da Associação Brasileira de Clarinetistas**, v. 5, p. 26-34, jul. 2018.

BRASIL. Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, v. 134, n. 248, 23 dez. 1996. Seção I, p. 27834- 27841.

BEST, John; KAHN, James. **Research in Education**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods**. Boston: Allyn and Bacon, 1982.

BONADE, Daniel. **The Clarinetist's Compendium: Including Method of Staccato and Art of Adjusting Reeds**. Kenosha, WI: Leblanc Publications, 1962.

BRUSER, Madeline. **The Art of Practicing: a Guide to Making Music from the Heart**. New York: Three Rivers Press, 1997.

BRYMER, Jack. **Clarinet**. New York: Macmillan Publishing, 1976.

BURKE, Kelly. **Clarinet Warm-ups Materials for the Contemporary Clarinetist**. Medfield, MA: Dorn Publications, 1995.

CASEY, Donald. Descriptive Research: Techniques and Procedures. In: COLWELL, Richard (Edit.). **Handbook of Research on Music Teaching and Learning**. New York: Schirmer Books, 1992. p. 115-123.

CHEESEMAN, Andrea L. **Thea King and Pamela Weston: The English Clarinet Playing Tradition of the Twentieth Century**. 2001. 222 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais)-East Lansing: Michigan State University, 2001.

CLARK, Stephen Lee. **Leon Russianoff: Clarinet Pedagogue**. Norman, OK: The University of Oklahoma, 1983.

DEES, Margaret Iris. **A Review of Eight University Clarinet Studios: An Investigation of Pedagogical Style, Content and Philosophy through Observations and Interviews**. Tallahassee, FL: The Florida State University, 2005.

DIETZ, William. **Teaching Woodwinds: A Method and Resource Handbook for Music Educators**. New York: Schirmer Books, 1998.

EASTWOOD, Sara Kathaleen. **The Life and Teaching's of John D. Mohler**. Tallahassee, FL: Florida State University, 2015.

ERCSSON, K. Anders; PRIETULA, Michael J.; COKELY, Edward T. O cultivo de um expert. **Harvard Business Review**, 23 de julho de 2007. Disponível em: <https://hbrbr.uol.com.br/o-cultivo-de-um-expert/>. Acesso em: 05 ago. 2018.

FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa**. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FORVILLY, Jane Roene. **Manual of clarinet techniques supplementary to the basic necessary skills**. 1957. 156 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Montana State University, Missoula, 1957.

FRAGA, Vinicius de Sousa; BARBOSA, Joel. A presença da Clarineta nas Instituições de Ensino Superior Brasileiras. **Revista Clarineta**, Salvador, n. 2, p. 28-39, dez. 2016.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GALPER, Avrahm. **Tone, Technique and Staccato**. Toronto: Mharva Music, 1999.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. Formação do professor de clarineta no contexto brasileiro. **Revista da Associação Brasileira de Clarinetistas**, Salvador, p. 12-19, 2000.

GARBOSA, Luciane Wilke Freitas Garbosa. Contribuições teórico-metodológicas da história da leitura para o campo da educação musical: a perspectiva de Roger Chartier. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 22, p. 19-28, set. 2009.

GARZÁS, Mari Carmen. **Schools of Clarinet Worldwide**. Disponível em: <https://mariclarinet.wordpress.com/2017/09/10/schools-of-clarinet-worldwide/>. Acesso em: 10 ago. 2018.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Orgs.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GINGRAS, Michele. **Clarinet Secrets**. 100 Performance Strategies for the Advanced Clarinetist. New York: Rowman & Littlefield, 2017.

_____. **Clarinet Secrets: 52 Performance Strategies for the Advanced Clarinetist**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004.

_____. **More Clarinet Secrets: 100 Quick Tips for the Advanced Clarinetist**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2011.

GOLDMAN, Richard. **The Band's Music**. New York: Pitman Publishing Corporation, 1938.

GREGORIUM, Clóvis Osvaldo. **Michaellis Dicionário de Phrasal Verbs**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2003.

GUNLOGSON, Elizabeth Marie. **Stanley Hasty: His Life and Teaching**. 2006. 319 f. Tese (Doutorado em Música)-Florida State University, Tallahassee, FL, 2006.

GUY, Larry. **Intonation Training for Clarinetists**. New York: Rivernote Press, 1996.

HALLAM, Susan. **Instrumental Teaching**. Chicago: Heinemann, 1998.

HARRIS, Paul. Teaching the clarinet. In: LAWSON, Colin (Edit.). **The Cambridge Companion to the Clarinet**. Cambridge; Cambridge University Press, 1995. 123-133

HEATON, Roger. The Contemporary clarinet. In: LAWSON, Colin (Edit.). **The Cambridge Companion to the Clarinet**. Ed. Colin Lawson. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. 163-183

HOEPRICH, Eric. **The Clarinet**. New Haven: Yale University Press, 2008.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

IMMONEN, Outi; RUOKONEN, Inkeri; RUISMAKI, Heikki. Elements of Mental Training Music. **Procedia** – Social and Behavioral Sciences, v. 45, p. 588-594, 2012.

KERSTETTER, K. Tod. **K-State Clarinet Handbook**. Disponível em: <<https://www.k-state.edu/mtd/music/docs/clarinet/ksuclarinethandbook.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

KLUG, Howard. **The Clarinet Doctor**. Bloomington: Woodwindiana, 1997.

KNUPFER, Nancy; McLellan, Hillary. “Descriptive Research Methodologies”. In: JONASSE, David (Edit.). **Handbook of Research for Education Communications and Technology**. New York: Simon and Schuster Macmillan, 1996. p. 1196-1212.

KYCIA, Carol Anne. **Daniel Bonade: A founder of the American Style of Clarinet Playing**. Captiva, FL: Captiva Publishing, 1999.

LAUZENHEISER, Tim. **The Art of Successful Teaching: a Blend of Content & Context**. Chicago: GIA Publications, 1992.

MACLAY, Jenny. **A Complete Guide to Long Tones**. 28 de julho de 2018. Disponível em: <<http://jennyclarinet.com/2018/07/the-complete-guide-to-long-tones/>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

McCLELLAN, D. Ray. **David Weber: Clarinetist and Teacher**. Nova York: Juilliard School of Music, 1987.

_____. **Warm-up Routine Applied Clarinet**. Polígrafo. University of Georgia Hugh Hodgson School of Music Clarinet Studios, 1986.

MILLER, Kimberly. **Carl Baermann: His Influence on the Clarinet in the Nineteenth Century as Pedagogue, Composer, and Instrument Technician**. Cincinnati, OH: University of Cincinnati, 2010.

PAGLIALONGA, Phillip O. **Squeak Big – Practical Fundamentals for the Successful Clarinetist**. Medina, NY: Imagine Music, 2015.

PAVLOVSKI, Branko. **William Blayney – clarinetist and teacher; contributions and influences on clarinet playing in the twenty-first century**. 2012. 123 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais)-Louisiana State University, Baton Rouge, 2012.

PINO, David. **The Clarinet and Clarinet Playing**. New York: Charles Schribner's Sons, 1980.

PORTNOY, Bernard. The Embouchure and Tone Color. **Revista The Clarinet**, International Clarinet Association, 1956.

REYS, Maria Cristiane Deltregia. **Métodos na iniciação de crianças ao violoncelo: leitura e usos – um estudo na região sul do Brasil**. 2011. 146 f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

RIDENOUR, Thomas. **The Educator's Guide to the Clarinet**. Denton: W.Thomas Ridenour, 2000.

SANTIAGO, Patrícia Furst. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. **Per Musi** – Revista Acadêmica de Música, n. 13, p. 52-62, jan./jun. 2006.

SCHMIDT, Denise Anne. **Kalmen Opperman's contributions to Clarinet Pedagogy in the Teaching of Clarinet Technique**. Lexington: University of Kentucky, 2001.

SPRING, Robert. **Clarinet Warmup**. Disponível em:
<<http://www.bandworld.org/pdfs/springwarmup.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

STEIN, Keith. **The Art of Clarinet Playing**. Evanston: Alfred Music Publishing, 1958.

THURSTON, Frederick. **Clarinet Technique**. London: Oxford University Press, 1977.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

TSE, Jessica Carling. **Avraham Galper's influence on Clarinet Pedagogy**. 2018. 192 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais)-University of Toronto, Toronto, 2018.

WALKER, Kim. Get on with it! Warm up and Practice Routine. **Spirited Wind Playing: The Performance Dimension**. Bloomington: Indiana University Press, 2017. p. 177-200.

WEHLE, Reiner. **Clarinet Fundamentals: 1 Sound and Articulation**. Mainz: Schott Music, 2007.

WESTON, Pamela. **The Clarinet Teacher's Companion**. London: Robert Hale & Company, 1976.

WESTPHAL, Frederick W. **Guide to Teaching Woodwinds**. Dubuque, Iowa: W.M. C. Brown Company Publishers, 1962.

WILLAMAN, Robert. **The Clarinet and Clarinet Playing**. New York: Published by Robert Willaman, 1949.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 3. ed. Trad. Daniel Grassi. Porto Alegre: Bookmann, 2005.

APÊNDICE A - ROTEIROS DE ENTREVISTA

Roteiro de entrevista com D. Ray McClellan

1. Quais os motivos que levaram você a criar este material de *warm up*?
2. Quando você criou este polígrafo?
3. Em quais categorias você divide os *warm ups* no polígrafo?
4. Como você utiliza este polígrafo com seus alunos?
5. Você varia a cada semestre os exercícios de *warm up* com seus alunos?
6. O que você pensa da flexibilidade?
7. Como você observa o desenvolvimento de seus alunos usando este material de *warm up*?

Roteiro da entrevista com Guy Yehuda

1. Você sabe dos motivos que levaram Galper a escrever este livro sobre os fundamentos da clarineta?
2. Você sabe por que ele fala em fundamentos e não usa *warm ups*?
3. Eu tenho uma edição de 1999, a qual eu consegui com o James Campbell. Na tese de Tse ela fala da edição de 2001 como primeira. O que você sabe sobre isto?
4. Como Galper usava o livro com seus alunos?
5. O que ele pensava de flexibilidade?
6. Você usa este livro com seus estudantes? O que você destaca da abordagem dele?
7. Por que ele chama a última seção de *Staccato* ao invés de Articulação?
8. Como você analisa o desenvolvimento de seus alunos usando este livro?

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO

Questões enviadas à professora Kelly Burke

1. Quais as razões que levou você a criar o seu próprio material de *warm up*?
2. O que você pensa sobre flexibilidade?
3. Como você analisa o desenvolvimento de seus alunos usando *warm ups*?
4. Como você propõe a sequência de *warm up* para os estudantes?
5. Você gostaria de fazer alguma mudança no seu material de *warm up*? Você geralmente adiciona algo no seu estúdio?
6. Seu livro é de 1995. Você acha que desde aquele ano o pensamento dos clarinetistas tem mudado sobre a importância dos *warm ups*?