



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**  
**ESCOLA DE ARTES**  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**RELATÓRIO DE PRÁTICA DE ENSINO**  
**SUPERVISIONADA REALIZADA NA ESCOLA ARTÍSTICA**  
**DE MÚSICA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL: A**  
**MÚSICA CONTEMPORÂNEA NO ENSINO DO CLARINETE**  
**EM PORTUGAL**

**Diogo António Tavares Magro Mendes**

Orientadora: Professora Doutora Ana Telles

Coorientadora: Professora Ana Maria Santos

**Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

Évora, 2018

# **Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

**RELATÓRIO DE PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA REALIZADA  
NA ESCOLA ARTÍSTICA DE MÚSICA DO CONSERVATÓRIO  
NACIONAL: A MÚSICA CONTEMPORÂNEA NO ENSINO DO  
CLARINETE EM PORTUGAL**

**Autor:** Diogo António Tavares Magro Mendes

**Orientadora:** Professora Doutora Ana Telles

**Coorientadora:** Professora Ana Maria Santos



“Onde quer que estejamos, a maior parte do que ouvimos é ruído.  
Quando o ignoramos sentimo-nos perturbados.  
Quando o ouvimos achamo-lo fascinante.”

John Cage

## AGRADECIMENTOS

O meu primeiro agradecimento vai para a Professora Doutora Ana Telles e para a Professora Ana Maria Santos por terem aceitado orientar este trabalho.

Deixo também um agradecimento muito especial para o Professor Luís Gomes, orientador cooperante do estágio realizado, por me ter aceite como estagiário e por todo conhecimento transmitido ao longo do presente ano letivo.

É também importante agradecer a todos os estudantes com quem tive oportunidade de trabalhar durante o estágio e também aos meus discentes de outras escolas, porque ser professor é aprender com todos os alunos e sem eles não teria sido possível concluir o presente relatório.

Ao Samuel Matos e ao Bruno Silva, pelo companheirismo e entreaajuda ao longo deste ano letivo enquanto colegas de estágio.

À Catarina Gomes, por todas as opiniões e troca de ideias que contribuíram para a realização do presente relatório.

Ao André Simões, por toda a ajuda na edição e pela revisão dos estudos que se encontram em anexo.

À Professora Ana Maria Santos, mais uma vez, por tudo.

Por último mas não menos importante, quero agradecer à minha avó, Maria José Lopes Magro, porque sem ela não teria sido possível chegar até aqui.

# Resumo

O objeto de estudo do presente trabalho é a abordagem à música contemporânea nos cursos oficiais de clarinete em Portugal. Este trabalho pretende estudar a abordagem da música contemporânea no ensino do clarinete em Portugal e o possível impacto que esta poderá ter desenvolvimento dos músicos e na sua profissão. Como metodologia, foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre o tema, uma recolha de programas do curso de clarinete e um questionário.

O relatório encontra-se organizado em duas partes distintas, sendo a primeira referente à prática de ensino supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional com o orientador cooperante Luís Gomes, e a segunda, à investigação sobre o tema anteriormente referido.

A análise dos programas e dos dados recolhidos apontam para uma importante lacuna no que diz respeito à abordagem de obras contemporâneas no ensino do clarinete em Portugal, facto esse que tem um impacto negativo na atividade dos instrumentistas.

**Palavras-Chave:** clarinete; ensino; música contemporânea; programa de clarinete; conservatório.

# **Abstract - Supervised Teaching Report held at Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: Contemporary Music in the teaching of the clarinet in Portugal**

The object of study in the presente work is the approach to contemporary music in the official clarinete courses in Portugal. This work intends to study the impact of that approach in the learning process has in the development of the musicians and their profession.

This report is organized in two distinct parts, the first one referring to the supervised teaching practise held at the Escola Artística de Música do Conservatório Nacional with the cooperating advisor Luís Gomes, and the second, to the research on the subject previously mentioned.

The analysis of the programs and data collected points to an importante gap regarding the approach of contemporary works in the teaching of clarinet in Portugal, which has a negative impact in the activity of the performers.

**Key-Words:** clarinet; teaching; contemporary music; clarinet syllabus; conservatory

# **ABREVIATURAS**

**UÉ** – Universidade de Évora

**EAMCN** – Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

**PESEVM** – Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música

# ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Planeamento da PESEVM	7
Tabela 2 – Recursos didácticos seleccionados para o Aluno A	9
Tabela 3 – Recursos didácticos seleccionados para o Aluno B	14
Tabela 4 – Recursos didácticos seleccionados para o Aluno C	19
Tabela 5 – Recursos didácticos seleccionados para o Aluno D	23
Tabela 6 – Recursos didácticos seleccionados para o Aluno E	27
Tabela 7 – Recursos didácticos seleccionados para o Aluno F	31
Tabela 8 – Peças do programa de 1º Grau	44
Tabela 9 – Estudos e métodos do programa de 1º Grau	45
Tabela 10 – Peças do programa de 2º Grau	46
Tabela 11 – Estudos e métodos do programa de 2º Grau	47
Tabela 12 – Peças do programa de 3º Grau	48
Tabela 13 – Peças do programa de 3º Grau (continuação)	49
Tabela 14 – Estudos e métodos do programa de 3º Grau	50
Tabela 15 – Peças do programa de 4º Grau	51
Tabela 16 – Peças do programa de 4º Grau (continuação)	52
Tabela 17 – Estudos e métodos do programa de 4º Grau	53
Tabela 18 – Peças do programa de 5º Grau	54
Tabela 19 – Peças do programa de 5º Grau (continuação)	55
Tabela 20 – Peças do programa de 5º Grau (continuação)	56
Tabela 21 – Estudos e métodos do programa de 5º Grau	56
Tabela 22 – Peças do programa de 6º Grau	57
Tabela 23 – Peças do programa de 6º Grau (continuação)	58
Tabela 24 – Estudos e métodos do programa de 6º Grau	59
Tabela 25 – Peças do programa de 7º Grau	60
Tabela 26 – Peças do programa de 7º Grau (continuação)	61
Tabela 27 – Peças do programa de 7º Grau (continuação)	62
Tabela 28 – Peças do programa de 7º Grau (continuação)	63
Tabela 29 – Estudos e métodos do programa de 7º Grau	64

Tabela 30 – Peças do programa de 8º Grau	65
Tabela 31 – Peças do programa de 8º Grau (continuação)	66
Tabela 32 – Peças do programa de 8º Grau (continuação)	67
Tabela 33 – Peças do programa de 8º Grau (continuação)	68
Tabela 34 – Estudos e métodos do programa de 8º Grau	68
Tabela 35 – Proposta programática: Peças 1º Grau	86
Tabela 36 – Proposta programática: Estudos e métodos 1º Grau	86
Tabela 37 – Proposta programática: Peças 2º Grau	87
Tabela 38 – Proposta programática: Estudos e métodos 2º Grau	88
Tabela 39 – Proposta programática: Peças 3º Grau	88
Tabela 40 – Proposta programática: Estudos e métodos 3º Grau	89
Tabela 41 – Proposta programática: Peças 4º Grau	89
Tabela 42 – Proposta programática: Estudos e métodos 4º Grau	90
Tabela 43 – Proposta programática: Peças 5º Grau	90
Tabela 44 – Proposta programática: Estudos e métodos 5º Grau	91
Tabela 45 – Proposta programática: Peças 6º Grau	91
Tabela 46 – Proposta programática: Estudos e métodos 6º Grau	92
Tabela 47 – Proposta programática: Peças 7º Grau	92
Tabela 48 – Proposta programática: Estudos e métodos 7º Grau	93
Tabela 49 – Proposta programática: Peças 8º Grau	93
Tabela 50 – Proposta programática: Estudos e métodos 8º Grau	93
Tabela 51 – Proposta programática: Livros para trabalho base	94

## ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 – Excerto da obra <i>Capriccio</i> de Heinrich Sutermeister (Anacrusa para o compasso 29) (Sutermeister, 1947: 2)	32
Figura 2 – Excerto da obra <i>Capriccio</i> de Heinrich Sutermeister (Anacrusa para o compasso 34) (Sutermeister, 1947: 2)	32
Figura 3 – Questão N°2 do questionário destinado a docentes	74
Figura 4 – Questão N°4 do questionário destinado a docentes	76
Figura 5 – Questão N°5 do questionário destinado a docentes	77
Figura 6 – Questão N°6 do questionário destinado a docentes	78
Figura 7 – Questão N°6 do questionário destinado a estudantes	83

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Questão N°1 do questionário destinado a docentes	73
Gráfico 2 – Questão N°3 do questionário destinado a docentes	75
Gráfico 3 – Questão N°7 do questionário destinado a docentes	79
Gráfico 4 – Questão N°1 do questionário destinado a estudantes	80
Gráfico 5 – Questão N°2 do questionário destinado a estudantes	81
Gráfico 6 – Questão N°3 do questionário destinado a estudantes	81
Gráfico 7 – Questão N° 4 do questionário destinado a estudantes	82
Gráfico 8 – Questão N°5 do questionário destinado a estudantes	82

# ÍNDICE

**Agradecimentos**

**Resumo**

**Abstract**

**Abreviaturas**

**Índice de Tabelas**

**Índice de Imagens**

**Índice de Gráficos**

<b>Introdução</b>	1
<b>Secção I - Prática de Ensino Supervisionada</b>	3
<b>1. A Escola</b>	4
1.2 Classe de Clarinete	6
1.3 Planificação da PESEVM	6
<b>2. Aluno A</b>	8
2.1 Caracterização	8
2.2 Aulas lecionadas pelo mestrando	9
<b>3. Aluno B</b>	13
3.1 Caracterização	13
3.2 Aulas lecionadas pelo mestrando	14
<b>4. Aluno C</b>	18
4.1 Caracterização	18
4.2 Aulas lecionadas pelo mestrando	19
<b>5. Aluno D</b>	22
5.1 Caracterização	22
5.2 Aulas lecionadas pelo mestrando	23
<b>6. Aluno E</b>	26
6.1 Caracterização	26
6.2 Aulas lecionadas pelo mestrando	27
<b>7. Aluno F</b>	30
7.1 Caracterização	30
7.2 Aulas lecionadas pelo mestrando	31

<b>8. Análise da Atividade Docente</b>	34
<b>Conclusão</b>	37
<b>Secção II - Investigação</b>	38
<b>9. Estado da Arte e Contextualização do Estudo</b>	38
<b>9.1 As crianças e a sua relação com a música contemporânea</b>	40
<b>10. Análise de programas de conservatórios</b>	43
<b>10.1 Dados Recolhidos</b>	44
<b>10.2 Análise dos dados recolhidos</b>	69
<b>11. Inquérito destinado a docentes</b>	72
<b>11.1 Resultados</b>	72
<b>12. Inquérito destinado a estudantes</b>	79
<b>12.1 Resultados</b>	79
<b>13. Proposta de conteúdos programáticos para a disciplina de clarinete</b>	83
<b>Conclusão</b>	89
<b>Reflexão Final</b>	90
<b>Bibliografia</b>	91
<b>Sitografia</b>	94
<b>Anexo A – Inquérito para Estudantes</b>	XII
<b>Anexo B – Inquérito para Docentes</b>	XV
<b>Anexo C – Exercícios técnicos trabalhados pelo orientador cooperante com os seus alunos</b>	XVIII
<b>Anexo D – <i>12 Estudos Contemporâneos Fáceis</i></b>	XXV

# INTRODUÇÃO

A vontade do mestrando em realizar um mestrado na área da pedagogia surgiu ainda durante a frequência do seu mestrado em música, especialidade: interpretação, na mesma instituição de ensino superior. Aliada a esta vontade, a necessidade da realização de outro mestrado, na área do ensino, impôs-se, em virtude da obrigatoriedade de obtenção de uma habilitação profissional para a docência na área da música, ao abrigo do Decreto-Lei N° 79/2014.

O estágio a que se refere o presente relatório, realizado no âmbito das unidades curriculares Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música (PESEVM) I e II, do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, teve início em Outubro de 2017 e término em Junho de 2018. A PESEVM decorreu na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, na classe do orientador cooperante Prof. Luís Gomes, sendo esta constituída por um aluno de iniciação, três alunos de 2º ciclo, dois de 3º ciclo e quatro de nível secundário.

Além da componente relativa à PESEVM, foi ainda necessário elaborar uma investigação que, neste caso, surge no seguimento do trabalho de projeto elaborado pelo autor no seu mestrado em interpretação, no domínio da música contemporânea.

Segundo o dicionário, verifica-se que o termo Música Contemporânea é usado para a contemporaneidade entre o compositor e o ouvinte das suas obras. Por sua vez, Heile (2009) refere que a Música Contemporânea é a música composta a partir de 1975 até aos dias de hoje, definindo as obras compostas entre 1890 e 1975 como Música Moderna. No entanto, referimo-nos normalmente a ela como a música criada nos séculos XX (1945 em diante) e XXI, de linguagem abundantemente atonal (Huber, 2013), cujas técnicas contemporâneas de cada instrumento estão muitas vezes presentes. (Cardoso, 2017: 5)

Assim, no desenvolvimento do presente trabalho considera-se que música contemporânea é aquela composta a partir do período pós Segunda Guerra Mundial, abundantemente atonal e que recorre às técnicas contemporâneas, ou técnicas extensas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> As técnicas extensas são formas de utilização não convencionais, ou não tradicionais, de um instrumento, com vista à obtenção de um determinado efeito. (Mendes, 2016: 9)

Estando a área que se pretendia estudar definida, foi necessário refletir como se poderia desenvolver uma investigação que a ligasse ao ensino do clarinete em Portugal. Assim, surgiu a ideia de elaborar uma investigação com vista a perceber até que ponto são abordados os repertórios contemporâneos no ensino oficial de clarinete no nosso país, já que, muitas vezes, os estudantes chegam ao ensino superior sem terem tido contacto com quaisquer obras ou estudos que se enquadrem nessa categoria, o que pode ter um impacto negativo na sua atividade profissional, enquanto músicos e também como docentes, caso não desenvolvam interesse pela mesma, influenciando negativamente os seus alunos.

Em termos metodológicos, foi elaborada uma primeira pesquisa de trabalhos académicos, já que o mestrando tinha conhecimento da existência de algumas dissertações e relatórios de estágio de mestrado sobre esta temática. Dado que esses trabalhos se focavam essencialmente no ensino secundário, o autor focou-se particularmente na abordagem desta música com crianças mais novas, logo desde a iniciação, tendo encontrado diversos artigos científicos relacionados com a referida temática. Além disto, foi realizada uma recolha de programas de escolas oficiais, que são analisados com o objetivo de perceber o número de obras contemporâneas neles recomendadas. Como os programas apresentam sempre muitas mais obras do que aquelas que, na realidade, são trabalhadas, ainda foram feitos dois questionários, um para docentes e outro para estudantes, no sentido de averiguar quais das obras indicadas no programa costumam efetivamente ser estudadas.

No que à organização diz respeito, este relatório encontra-se dividido em duas secções distintas: uma que diz respeito à PESEVM (secção I) e outra à investigação (secção II). A primeira está organizada em oito capítulos distintos: o primeiro diz respeito à caracterização da escola e da sua classe de clarinete apresentando igualmente uma planificação da PESEVM, elaborada no início do estágio; cada um dos seis capítulos seguintes refere-se a um aluno distinto pertencente à classe do orientador cooperante, estando organizados em dois subcapítulos: (1) caracterização do aluno e (2) aulas lecionadas pelo mestrando; por último, segue-se uma reflexão das aulas dadas pelo autor ao longo do presente ano letivo e a conclusão desta secção.

A segunda parte encontra-se organizada em cinco capítulos distintos: o primeiro em que é feita uma contextualização do estudo e o estado da arte; o segundo que diz respeito ao tratamento e análise dos dados dos programas recolhidos; o terceiro e o quarto referem-se aos inquéritos por questionário realizados; no quinto é apresentada

uma proposta de programa para a disciplina de clarinete elaborada pelo mestrando, como tentativa de resposta à necessidade de rever os programas por forma a preencher a lacuna neles existente ao nível de repertório contemporâneo.

Além deste contributo, surge ainda no anexo D um livro de estudos contemporâneos fáceis elaborado pelo mestrando, que apenas pode ser utilizado para consulta, já que não se encontraram quaisquer estudos ou peças que pudessem ser incluídos nos programas de 1º grau.

Relativamente à utilização de nomes de compositores no decorrer do relatório, foi estabelecido o seguinte critério: da primeira vez que surgem no corpo do texto, são apresentados o nome próprio, o apelido e as datas de nascimento e morte. Posteriormente, de modo a facilitar a leitura, apenas é apresentado o apelido.

# SECÇÃO I – PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

## 1. A Escola

Como já foi referido anteriormente, o estágio sobre o qual o presente relatório incide decorreu na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional.

A génese desta instituição remonta ao início do século XIX, mais especificamente a 1834. Até então, o ensino público da música era ministrado no Real Seminário da Patriarcal. A escola de música do seminário surgiu em 1713, por iniciativa do Rei D. João V, o Magnânimo (1689-1750).

Funcionando no âmbito de uma instituição de carácter religioso, o ensino ministrado por esta escola era, essencialmente, direccionado para a música litúrgica, como refere Fernandes (2017):

Especialmente vocacionado para o repertório sacro, de forma a fornecer profissionais que garantissem o esplendor dos serviços litúrgicos da Capela Real, promovida a Patriarcal, em 1716, o Real Seminário acabaria por assumir uma função mais ampla que veio também a contemplar vertentes da música dramática e da música instrumental. (Fernandes, 2017)

Após a vitória liberal em 1834, João Domingos Bomtempo (1775-1842), músico português bastante conhecido como compositor, decidiu dar os primeiros passos com vista à criação de um conservatório que formasse músicos, sem que estes se vissem obrigados a imigrar para estudar.

Surgiu, deste modo, um projeto inicial de criação de um Conservatório de Música, segundo o recente modelo parisiense, em Junho de 1834, que propunha um plano bastante ambicioso de Escola, com dezoito professores para dezasseis disciplinas. O projeto, infelizmente, não teve logo seguimento. Só um ano mais tarde (5 de Maio de 1835) seria criado um Conservatório de Música cuja direção foi entregue a J. D. Bomtempo, mas anexo à Casa Pia. Na prática, este Conservatório vinha substituir o então extinto Seminário da Patriarcal (1834), para aí sendo canalizado quase todo o seu corpo docente. (Borges, 2018)

Esta nova instituição funcionava em duas vertentes distintas: uma, tradicional, visto estar ligada à caridade, e outra, moderna, por ensinar música a indivíduos, tanto de sexo feminino, como de sexo masculino.

Apesar de inovadora, verificou-se rapidamente que a escola não estava a atingir os objetivos iniciais e, por isso, em 1836, foi incluída no Conservatório Geral de Arte Dramática, passando este último a albergar três escolas distintas: a escola de música

(1), a escola de teatro e declamação (2) e a escola de mímica e dança (3).

Em 1840, com a nomeação de D. Fernando (1816-1885) como presidente honorário da instituição, mudou-se a respetiva designação para Conservatório Real de Lisboa, tendo sido apenas em 1841 que os novos estatutos foram promulgados.

Os estatutos do Real Conservatório de Lisboa, no que ao ensino musical diz respeito, permanecem basicamente inalterados até 1901, data de uma importante reforma encabeçada por Augusto Machado (1845-1924), diretor da Escola de Música de 1901 a 1910, e que fez entrar o Conservatório nos caminhos da modernidade, atualizando os planos de estudo e repertórios dos diversos instrumentos. (Borges, 2018)

Essa designação manteve-se até 1910, mais especificamente até 5 de outubro desse ano, data da proclamação da República, em que a instituição passou a chamar-se Conservatório Nacional de Lisboa.

Em 1919 sofre uma das suas mais importantes reformas do ensino musical, fruto da acção conjunta de dois eminentes músicos portugueses: o pianista Vianna da Motta (1868-1948) e o compositor, musicólogo e pedagogo Luis de Freitas Branco (1890- 1955) na altura, respectivamente, seus Director e subdirector da secção de Música. Como manifestações mais relevantes devem citar-se: a inclusão de disciplinas de Cultura Geral (História, Geografia, Línguas e Literaturas francesa e portuguesa); a criação da Classe de Ciências Musicais, dividida em História da Música, Acústica e Estética Musical; a introdução de uma nova disciplina de Leitura de Partituras; a adopção exclusiva do Solfejo entoado ao invés do “rezado”; o desenvolvimento do Curso de Composição; a criação das disciplinas de Instrumentação e Regência. Foi um dos períodos áureos da Escola de Música, que aumentou substancialmente a sua população escolar. (Borges, 2018)

Em 1930, a instituição sofre uma reforma, responsável pelo desaparecimento de algumas disciplinas, como, por exemplo, Leitura de Partituras e Estética Musical, entre outras. Em 1971, a escola é novamente alvo de nova reforma, a qual veio atualizar os programas de 1930.

Mais tarde, em 1983, o Conservatório Nacional de Lisboa foi dissolvido, dando origem a escolas autónomas, entre as quais se conta a Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN). A partir de 2002, foram criados novos polos de ensino da música em Sacavém, Amadora e, mais tarde, no Seixal, descentralizando, desta forma, o ensino praticado pela instituição. Em 2008, iniciou-se o projeto Orquestra Geração, visando levar a música clássica a espaços sociais mais desfavorecidos, “em que a música se tornaria um caminho para a inclusão social.” (Borges, 2018)

Em 2017, a EMCN alterou o seu nome para Escola Artística de Música do Conservatório Nacional.

## **1.2 A Classe de Clarinete**

Pela classe de clarinete da presente escola passaram figuras importantíssimas no panorama do clarinete em Portugal e até em termos internacionais, sendo de destacar alguns nomes, como por exemplo, Marcos Romão dos Reis (1917-2000) e António Saiote (n. 1960), atualmente professor na ESMAE e solista internacionalmente conhecido.

No presente ano letivo, a escola teve como professores os clarinetistas Rui Martins, Nuno Silva, Bruno Graça e Luís Gomes, sendo com este último que o estágio ao qual o presente relatório se refere foi realizado.

## **1.3 Planificação da PESEVM**

De acordo com o regulamento da unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada, foi necessário que os mestrandos realizassem um total de 85 horas de estágio no primeiro semestre com a seguinte distribuição:

- 70 horas – aulas assistidas de alunos de todos os níveis (iniciação, básico e secundário);
- 6 horas – aulas lecionadas;
- 9 horas – trabalho não letivo.

No segundo semestre, as horas a realizar eram 212, distribuídas da seguinte forma:

- 184 horas – aulas assistidas de alunos de todos os níveis (iniciação, básico e secundário);
- 18 horas – aulas lecionadas;
- 10 horas – trabalho não letivo.

Dividindo as horas de aulas a lecionar por seis alunos (dois de cada nível de ensino), era atribuído um total de quatro horas para cada um. Em virtude de o orientador cooperante ter, apenas, um aluno de iniciação, seria inevitável o mestrando

escolher, somente, cinco alunos, não cumprindo, assim, o regulamento estipulado, ou seleccionar seis alunos, dos quais um deles teria de ser de outro nível de ensino.

Para resolver a questão da melhor forma possível, o mestrando seleccionou o único aluno de iniciação existente, dois alunos de nível secundário e três do básico: um deles do primeiro grau, um do quarto e outro do quinto. A razão que fundamenta esta escolha prende-se com o facto de o aluno do quarto grau (aluno D), ser um caso problemático, tendo o mestrando assumido que seria muito enriquecedor estudar e trabalhar com o aluno, pois é imperioso aprender a lidar com estes casos particulares para exercer a profissão da melhor forma possível.

Como o ano letivo do nível de ensino em questão não se organiza da mesma forma que no ensino universitário, o mestrando optou por realizar uma proposta das aulas a lecionar, organizadas por períodos e não por semestres, para facultar ao orientador cooperante e colher a sua aprovação. Esta proposta encontra-se na tabela 1, apresentada de seguida:

Número de Aulas a Lecionar			
Estudante	1º Período	2º Período	3º Período
A	1	1	2
B	1	2	1
C	2	1	1
D	1	2	1
E	2	1	1
F	1	1	2
Total de aulas	8	8	8

Tabela 1 – Planeamento da PESEVM (Fonte: Elaboração Própria)

Apesar de o mestrando ter lecionado mais aulas do que as que estavam previstas, e, porque o orientador cooperante concordou com esta organização, as aulas que são relatadas no presente relatório vão de encontro aos dados aqui apresentados, tendo havido aulas lecionadas a outros alunos da classe que não são aqui referidas.

## **2. Aluno A**

### **2.1 Caracterização**

O aluno A tem nove anos, é estudante da EAMCN no polo do Seixal e frequenta, simultaneamente, o quarto ano de iniciação e o quarto ano do primeiro ciclo do ensino básico.

O estudante iniciou o seu contacto com o clarinete quando entrou para a escola, tocando há já três anos. Paralelamente aos seus estudos na EAMCN, é, também, músico na Banda União Seixalense, onde frequenta a escola de música da sociedade.

Apesar de os seus familiares não serem músicos, estes têm muitos amigos chegados que fazem desta área a sua profissão, atribuindo, por isso, muito valor à mesma, e, claro, proporcionando boas condições de aprendizagem ao seu educando. Não tendo instrumento próprio, o discente trocou três vezes de clarinete durante os dois primeiros períodos, obrigando-o a adaptar-se, uma vez que, tratando-se de instrumentos usados da banda, já com alguma idade, não se encontravam nas melhores condições. A última destas trocas foi, porventura, para um instrumento de nível intermédio, que, apesar de antigo, se encontrava em boas condições, uma vez que tinha sido alvo de uma revisão com o objetivo de ser entregue ao estudante em causa.

O aluno apresenta alguns problemas de concentração, distraíndo-se muito facilmente e várias vezes no decorrer das aulas. No que diz respeito a competências musicais, apesar de denotar ainda fragilidades relativas, por exemplo, a embocadura e a articulação, entre outras, o estudante encontra-se muito avançado para a sua idade, dado o gosto que nutre pela música e as suas facilidades técnicas, realizando um trabalho ao nível das peças e dos estudos muito semelhante ao dos seus colegas que frequentam o 1º grau.

É um estudante muito interessado e empenhado, que aceitou com facilidade a presença dos professores estagiários.

O material didático trabalhado pelo discente durante o ano letivo encontra-se discriminado na tabela seguinte:

Recursos didáticos seleccionados para o Aluno A	
1º Período	<i>Le Clarinettiste débutant</i> de Jean-Nöel Crocq <i>Método per clarinetto Vol.1</i> de Jean-Xavier Lefèvre <i>Vingt Études Faciles</i> de Jacques Lancelot <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 1</i> de Ludwik Kurkiewicz <i>Ballade - Souvenir</i> de Serge Dangain <i>Récital</i> de Dangain
2º Período	<i>Le Clarinettiste débutant</i> de Crocq <i>Método per clarinetto Vol.1</i> de Lefèvre <i>Vingt Études Faciles</i> de Lancelot <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 1</i> de Kurkiewicz <i>Récital</i> de Dangain
3º Período	<i>Le Clarinettiste débutant</i> de Crocq <i>Método per clarinetto Vol.1</i> de Lefèvre <i>Vingt Études Faciles</i> de Lancelot <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 1</i> de Kurkiewicz <i>Récital</i> de Dangain <i>The Entertainer</i> de Scott Joplin

Tabela 2 – Recursos didáticos seleccionados para o Aluno A (Fonte: Elaboração Própria)

## 2.2 Aulas lecionadas pelo mestrando

Tal como planeado, o mestrando lecionou quatro aulas ao aluno A: uma no primeiro período, uma outra, no segundo, e duas, no terceiro.

Na aula lecionada no primeiro período, no que diz respeito a repertório, apenas foi trabalhada a peça *Récital* de Serge Dangain (n. 1947), porque o objetivo principal desta era começar a abordagem das tonalidades menores com o estudante.

No início do ano letivo, o estudante em questão sabia, apenas, realizar as escalas de Dó maior, Fá maior e Sol maior. No caso dos alunos A e B, uma das tarefas atribuídas pelo orientador cooperante, tanto ao mestrando como aos seus colegas de estágio, foi ensinar a estes estudantes as escalas menores harmónicas relativas das maiores que estes já conheciam desde o ano letivo anterior.

Assim, nesta aula, o mestrando começou por realizar com o discente as escalas de Sol maior e Fá maior e, posteriormente, a de Dó maior para servir de introdução à relativa menor: Lá menor.

Como o aluno é de iniciação, na disciplina de formação musical, ainda nunca tinha ouvido falar em escalas menores. Assim, o mestrando começou por explicar-lhe que todas as escalas maiores têm uma escala correspondente, que possui a mesma armação de clave, mas começa numa nota diferente, sendo esta última chamada escala menor natural. De seguida, o mestrando disse ao aluno que a relativa menor natural de Dó maior é Lá menor, sem lhe explicar o porquê, e realizou esta escala com o discente num andamento lento, para que ele ouvisse a respetiva sonoridade. Posteriormente, perguntou ao aluno qual era o intervalo entre as duas tónicas e, após a sua resposta, afirmou que o intervalo entre a tónica da tonalidade maior e da menor é sempre o mesmo: terceira menor. No caso deste saber a tonalidade maior, o intervalo a considerar é descendente. Se este souber a tonalidade menor, então o intervalo é ascendente.

Após solicitar alguns exemplos ao aluno, para ver se este, de facto, tinha percebido, o mestrando disse que as escalas menores possuíam três versões distintas: natural, harmónica e melódica. Como, segundo a orientação dada pelo orientador cooperante, os alunos só precisavam de saber a escala menor harmónica, só esta é que foi explicada ao estudante. Depois de referida a alteração existente no sétimo grau, característica da versão harmónica da escala menor, o mestrando realizou a escala com o discente, num andamento confortável para este último.

Relativamente ao trabalho realizado na peça, foi efetuada uma primeira leitura para ver se existiam problemas ou dúvidas ao nível das alturas ou do ritmo para resolver. Numa segunda fase, o autor foi pedindo ao aluno que tocasse pequenos fragmentos musicais, correspondentes a frases, não só para consolidar o conhecimento técnico ao nível da digitação, mas, principalmente, para trabalhar a forma de execução do fraseado, com o objetivo de melhorar a sua condução melódica e também para o aluno desenvolver o seu conhecimento da estrutura geral da obra.

Na aula do segundo período, como esta decorreu na semana anterior à audição, apenas foi trabalhada a peça *Récital* de Dangain. Como parte da aula era ensaio com piano, no início, o aluno fez um pequeno aquecimento, em lugar de tocar as escalas todas que já trabalhara, como era habitual, de modo a não ficar muito cansado e desconcentrado, o que iria prejudicar a sua prestação no ensaio. Após o aquecimento, tocou a peça uma vez do início ao fim, para ver se existiam pontos problemáticos a serem resolvidos antes do ensaio. No ensaio com piano, não houve problemas de junção. Porém, o aluno não respeitou as dinâmicas da mesma forma que respeita na

aula enquanto toca sozinho. Assim, após o ensaio, este aspeto foi trabalhado com o mestrando, que procurou dar um *feedback* sempre positivo, por forma a que o discente não pensasse que tinha um problema grave para resolver antes da audição, o que, por um lado não correspondia à realidade, e por outro lado poderia destabilizá-lo. Além deste aspeto, foi, ainda, trabalhada a passagem dos compassos 25 – 27, onde houve uma pequena hesitação no ensaio, apenas com objetivo de tranquilizar o aluno.

Na primeira aula lecionada no terceiro período, o estudante apresentou apenas as peças para o XII Concurso Luso-Espanhol de Fafe e as escalas, uma vez que, além de ter de trabalhar muito as referidas peças, encontrava-se doente e, conseqüentemente, com menos resistência.

A aula começou com a peça *The Entertainer* de Scott Joplin (1868-1917). Posteriormente, foi vista a obra *Récital* de Serge Dangain e, por último, as escalas de Lá menor, Sol maior, Mi menor e Fá maior.

Na primeira peça, foi realizado um trabalho unicamente ao nível da compreensão da estrutura e do respeito pelas dinâmicas indicadas pelo compositor, já que, ao nível das notas e do ritmo, não existiam problemas significativos, pois, além de o estudante já ter ouvido os colegas a tocar a peça, gosta muito da mesma e, como tal, nunca negligencia o respetivo estudo.

Apesar de o discente já ter tocado a peça *Récital*, como foi a primeira aula do período em que a trouxe para apresentar, esta encontrava-se um pouco esquecida. Assim, numa primeira fase, o aluno tocou a obra do início ao fim, para relembrar algumas passagens. Só depois começou a fazer trabalho ao nível da direção das frases com o mestrando. Os últimos 15 minutos da aula foram reservados para as escalas, que não apresentavam problemas, visto que o estudante as tocava todas as semanas.

A segunda aula lecionada neste período decorreu na semana anterior ao XII Concurso Luso-Espanhol de Fafe, no qual o estudante ia participar. Assim, o único repertório trabalhado nesta última foram as peças para o concurso, nomeadamente, *Récital* e *The Entertainer*. O discente começou por interpretar a primeira peça referida. Inicialmente, fez uma passagem do início ao fim, tendo problemas de ordem técnica nos compassos 25 – 27. No final, o mestrando deu a sua opinião acerca da performance, referindo alguns aspetos de contrastes de dinâmica que poderiam ter sido melhores, pois o estudante já os realizara melhor em aulas anteriores. Posteriormente, o aluno voltou a interpretar a peça, tentando realizar as indicações

dadas pelo mestrando e pelo orientador cooperante, tendo sido esta última bastante melhor. De seguida, executou a outra obra, que estava muito bem.

Na última parte da aula, o aluno em questão, bem como os seus colegas que iam participar no concurso anteriormente referido, tocaram uns para os outros as peças que iam interpretar nesse contexto, numa espécie de audição à porta fechada sem pianista acompanhador.

### **3. Aluno B**

#### **3.1 Caracterização**

O aluno B tem 10 anos, é estudante na EAMCN no polo do Seixal e frequenta o primeiro grau ou quinto ano do segundo ciclo do ensino básico.

O estudante iniciou o seu contacto com o clarinete com o professor Fernando Pernas dois anos antes de ingressar no terceiro ano de iniciação da EAMCN com o orientador cooperante. Paralelamente aos seus estudos musicais, estuda e toca na banda da Sociedade Filarmónica Perpétua Azeitonense.

Relativamente ao contexto familiar, o pai do discente também toca clarinete nesta mesma banda, a nível amador, atribuindo, por isso, uma grande importância ao ensino da música. Tanto o pai como a mãe estão bastante empenhados no acompanhamento do percurso académico do estudante, questionando o orientador cooperante, semanalmente, acerca da prestação e evolução do seu educando.

No início do ano, o discente possuía um clarinete da banda já muito antigo, apesar de se encontrar em condições razoáveis. No início do segundo período, o estudante adquiriu um instrumento de gama profissional que, embora usado, o ajudou a melhorar alguns aspetos musicais, como por exemplo, a qualidade de som e a articulação já que, por norma, estes instrumentos têm uma emissão muito mais fácil.

O aluno apresenta muitas facilidades técnicas e expressivas, bem como um bom timbre, apesar da existência de alguns problemas ao nível da embocadura que foram trabalhados durante o presente ano letivo.

Tal como sucedeu com o estudante A, o B também aceitou a presença dos estagiários com facilidade, tendo os seus encarregados de educação estabelecido uma boa relação com os mestrados.

O material didático trabalhado pelo discente durante o ano letivo encontra-se discriminado na tabela seguinte:

Recursos didáticos seleccionados para o Aluno B	
1º Período	<i>Le Clarinettiste débutant</i> de Crocq <i>Método per clarinetto Vol.1</i> de Lefèvre <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 1</i> de Kurkiewicz <i>The Entertainer</i> de Joplin <i>Ballade - Souvenir</i> de Dangain <i>Récital</i> de Dangain
2º Período	<i>Vingt Études Faciles</i> de Lancelot <i>Método per clarinetto Vol.1</i> de Lefèvre <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 1</i> de Kurkiewicz <i>Vingt Études Mélodiques Très Faciles</i> de Auguste Périer <i>The Entertainer</i> de Joplin <i>Romance</i> de Pierre Max Dubois <i>Ballade - Souvenir</i> de Dangain <i>Récital</i> de Dangain
3º Período	<i>Vingt Études Faciles</i> de Lancelot <i>Método per clarinetto Vol.1</i> de Lefèvre <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 1</i> de Kurkiewicz <i>Vingt Études Mélodiques Très Faciles</i> de Périer <i>Romance</i> de Dubois

Tabela 3 – Recursos didáticos seleccionados para o Aluno B (Fonte: Elaboração Própria)

### 3.2 Aulas lecionadas pelo mestrando

De acordo com o planeamento da PES, o mestrando lecionou um total de quatro aulas ao estudante B: uma aula no primeiro período, duas, no segundo, e uma, no terceiro.

Na aula lecionada no primeiro período, o repertório trabalhado foi a sequência número 23 do método *Le Clarinettiste Débutant* de Jean Noel Crocq (n. 1948), os estudos números sete e oito do *Método per clarinetto Vol.1* Jean Lefèvre (1763-1829) e o estudo número 19 do método *Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 1* de Ludwik Kurkiewicz (1906-1998). À exceção desde último, todo o repertório estava muito bem tecnicamente, tendo o mestrando trabalhado questões relativas à expressividade, como o fraseado e o timbre, já que o rigor rítmico e de leitura, bem como a qualidade de som estavam bem conseguidos. Para melhorar este aspeto, o

mestrando pediu ao estudante para este imaginar uma secção de uma história, ou uma cena e, depois, voltar a tocar como se fosse a banda sonora do que estava a imaginar.

No estudo número 19 do método *Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 1*, o discente apresentava algumas dificuldades, já que, para além de ser muito extenso, é um estudo que se reveste de alguma dificuldade técnica. Após uma leitura de todo o estudo, o mestrando fez uma análise completa do mesmo, em conjunto com o estudante, pois apresentava muitos fragmentos, não só de escalas como, também, de arpejos das tonalidades de Dó maior, Fá maior e Sol maior, identificando as tonalidades ou os arpejos na partitura. De seguida, foi realizado um trabalho por secções, que demonstrou de forma imediata os resultados da análise efetuada: muitas das dificuldades técnicas apresentadas na primeira leitura acabaram por desaparecer. Simultaneamente a este trabalho, essencialmente digital, o mestrando foi, igualmente, estimulando o discente a ser mais expressivo e a respeitar as dinâmicas, para evitar que o estudo em questão se tornasse num exercício mecânico, em vez de constituir uma peça de música.

Nos últimos 20 minutos, foram trabalhadas as escalas de Dó maior, Fá maior e Sol maior, com os exercícios que se encontram no anexo C do presente relatório.

No segundo período, o mestrando lecionou dois blocos de 45 minutos ao aluno B. Tal como aconteceu com o aluno A, a primeira destas aulas decorreu na semana anterior à audição, tendo, por isso, um plano diferente do de uma aula normal. Assim, como no caso do aluno anteriormente referido, nesta aula, apenas foi trabalhada a peça *The Entertainer* de Joplin. Como uma parte da aula foi ensaio com piano, o aluno fez um pequeno aquecimento no início da mesma, para evitar o cansaço e desconcentração e, posteriormente, tocou a peça integralmente, para ver se existiam algumas dúvidas e, no caso de existirem, serem resolvidas antes do mesmo.

No ensaio com piano, à semelhança do que se passara na aula, a performance do aluno foi adequada, pelo que acabou por ir para casa logo após a sua conclusão.

Na segunda aula, foi trabalhada a obra *Romance* de Pierre Max Dubois (1930-1995), o estudo número quatro do método *Vingt Études Mélodiques Très Faciles* de August Périer (1883-1947) e as escalas.

Contrariamente ao que era habitual, a aula começou com as escalas, porque o estudante ia abordar uma escala nova: Mi menor. Além desta, foram ainda trabalhadas as seguintes tonalidades: Lá menor, Fá maior, Sol maior, todas elas realizadas com os exercícios presentes no anexo C.

Posteriormente, o estudante tocou o estudo, com um nível de desempenho muito bom. Como foi despendido mais tempo nas escalas, devido à introdução da nova tonalidade e dado que o discente tinha apresentado o estudo de forma irrepreensível, o mestrando optou por realizar, apenas, um comentário geral, sem solicitar que o estudante voltasse a repetir alguma secção, de modo a reservar algum tempo de aula para a peça.

Na obra, além de muito trabalho ao nível da condução das frases, foi, também, realizado algum trabalho de carácter técnico, mais especificamente ao nível do ritmo e da clareza das notas, já que havia algumas passagens que se apresentavam um pouco confusas.

Na aula lecionada no terceiro período, o estudante trabalhou com o mestrando os estudos números 29 do *Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 1* de Kurkiewicz, 12 do método *Vingt Études Faciles* de Jacques Lancelot (1920-2009), oito do método *Vingt Études Mélodiques Très Faciles* de Périer e a peça *Romance* de Dubois. Além disto, foram ainda trabalhadas as escalas de Lá menor, Fá maior, Sol maior, e Mi menor.

Apesar de o discente não ter estudado muito para esta aula, dadas as características deste, os estudos foram apresentados com qualidade, apesar de algumas falhas devidas ao já referido défice de estudo. O estudo 29, sendo aquele que dos três menos indicações de dinâmicas tem, era o que estava melhor. Os restantes dois, por apresentarem uma grande quantidade de nuances de dinâmica, tiveram de ser trabalhados em termos de fidelidade às indicações da partitura. A primeira vez que tocou cada um dos dois últimos referidos, o aluno respeitou os ritmos e as notas, com exceção de algumas alterações pontuais, diferentes das indicadas na armação de clave. Todavia, ambos foram interpretados numa dinâmica confortável de *mezzo piano*, desde o início até ao fim. Posto isto, o mestrando chamou à atenção do discente para a grande variedade de indicações de dinâmicas dada pelos compositores, que enriquecem muito os estudos em causa, podendo estes serem vistos como peças a solo quando bem interpretados. O orientador cooperante que, naturalmente, se encontrava a assistir, perguntou ao aluno se este queria repetir para melhorar este aspeto ou se preferia estudar com tranquilidade em casa e trazer na próxima semana, questão à qual o discente respondeu que queria repetir. Assim, o mestrando voltou, novamente, a ver os estudos com o aluno, fazendo, desta vez, várias interrupções para chamar a atenção do estudante, não só para algumas dinâmicas como, também, para alguns ataques mais descontrolados que perturbavam a audição.

Após a realização deste trabalho, o mestrando achou que não era necessário voltar a repetir os estudos. Como o orientador cooperante concordou, foram indicados ao discente estudos novos para trazer na próxima aula.

Na peça, apenas foi realizado trabalho ao nível do fraseado, dado que esta se encontrava muito bem dominada tecnicamente. Como o estudante estava a preparar a obra, não só para a audição do terceiro período como, também, para o XII Concurso Luso-Espanhol de Fafe, o mestrando permitiu-lhe fazer uma primeira leitura, simulando a performance. Posteriormente, o aluno voltou a repetir a obra. Desta vez, com interrupções para melhorar alguns aspetos interpretativos que já estavam a ser trabalhados com o orientador cooperante, uma vez que a obra já estava a ser trabalhada há algum tempo.

À semelhança da aula anterior, os últimos 15 minutos da aula foram destinados à verificação das escalas e arpejos, estes últimos um pouco esquecidos, à semelhança da aula anterior, o que levou os professores presentes a crer que o aluno não estudara as escalas com os exercícios desde a última aula.

## **4. Aluno C**

### **4.1 Caracterização**

O aluno C tem 15 anos, é estudante na EAMCN em Lisboa e frequenta o quinto grau ou nono ano do terceiro ciclo do ensino básico. Iniciou o contacto com o clarinete antes de ingressar na EAMCN, tendo frequentado, durante quatro anos, a iniciação musical no conservatório de música da Metropolitana, na classe do professor Miguel Costa.

Oriundo de uma família muito ligada à música, visto que o seu pai é músico profissional na área do Jazz, é um estudante com boas condições para estudar, possuindo, desde cedo, um instrumento de gama profissional para a realização do seu percurso académico, o que elimina problemas de carácter ergonómico e também ajuda muito na questão do som, pois a emissão dos instrumentos desta gama é, na maioria das vezes, mais fácil.

O discente apresenta grandes facilidades técnicas e, também, uma grande responsabilidade no que diz respeito à organização do seu estudo semanal, vindo para as aulas sempre com tudo muito bem preparado. Porém, é um aluno que apresenta dificuldades ao nível da expressividade e do som, não ao nível da qualidade em termos de sujidade mas, sim, no que diz respeito à variação de dinâmicas e cores (timbre).

É um estudante bastante atento e empenhado, tendo respeitado e ouvido todas as indicações e opiniões dos estagiários, como se estes fossem, de facto, o seu professor habitual.

O material didático trabalhado pelo discente durante o ano letivo encontra-se discriminado na tabela seguinte:

Recursos didáticos seleccionados para o Aluno C	
1º Período	<i>Concerto em Sib Maior</i> de Karol Kurpinsky <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 1</i> de Paul Jeanjean <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 3</i> de Kurkiewicz <i>40 Etudes vol.1</i> de Victor Blancou
2º Período	<i>Três Miniaturas</i> de Krzysztof Penderecki <i>Rhapsodie</i> de Giacomo Miluccio <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 1</i> de Jeanjean <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 3</i> de Kurkiewicz <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 4</i> de Kurkiewicz <i>40 Etudes vol.2</i> de Blancou
3º Período	<i>Três Miniaturas</i> de Penderecki <i>Rhapsodie</i> de Miluccio <i>Concerto N°1</i> de Carl Maria von Weber <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 1</i> de Jeanjean <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 4</i> de Kurkiewicz <i>40 Etudes vol.2</i> de Blancou

Tabela 4 – Recursos didáticos seleccionados para o Aluno C (Fonte: Elaboração Própria)

#### 4.2 Aulas lecionadas pelo mestrando

Apesar de, no planeamento da PESEVM, o mestrando ter optado por reportar quatro aulas de cada estudante, este acabou por lecionar mais do que as aulas previstas ao estudante em questão, porque, à semelhança do sucedido com o estudante E, a pedido do orientador cooperante, o mestrando deu duas aulas de apoio de 90 minutos, ou seja, quatro blocos de 45 minutos, logo no primeiro período.

Nestas aulas, foram trabalhadas a escala cromática, a escala de Dó sustenido maior e a respetiva relativa menor, Lá sustenido menor, com todos os exercícios que o orientador cooperante pede (encontram-se no anexo C, tomando a tonalidade de Dó maior como exemplo).

Como na aula do aluno não tinha havido tempo para abordar as escalas, o mestrando ficou, não só, com a responsabilidade de as trabalhar com o discente como, também, de decidir se este avançava ou não para as tonalidades seguintes.

No que diz respeito a repertório, foram trabalhados os estudos números 18 e 20 do método *Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.3* de Kurkiewicz e o *Concerto em Si bemol Maior* para Clarinete e Orquestra de Karol Kurpinsky (1785-1857).

Tal como o mestrando esperava, dadas as características do estudante em questão, praticamente não foi necessário realizar correções ao nível de notas e ritmos. Assim, no repertório, quase todo o trabalho realizado foi ao nível da expressividade. Para melhorar este parâmetro da performance musical, o mestrando foi tocando com o aluno vários segmentos, tanto dos estudos como da peça, com o objetivo de este ouvir várias formas diferentes, sempre corretas no que diz respeito ao rigor de leitura. Além disto, o mestrando procurou despertar a criatividade do aluno, solicitando que este imaginasse algo, como, por exemplo, uma história ou um ambiente, com o objetivo de o levar a tocar uma frase ou um segmento musical de maneira diferente e, musicalmente, mais interessante.

No segundo período, o mestrando lecionou dois blocos de 45 minutos, com a particularidade de terem sido divididos com os seus dois colegas de estágio, porque se tratava de aulas assistidas e avaliadas pelo orientador interno da Universidade de Évora. Nestes blocos, o autor ficou responsável por trabalhar a escala de Ré bemol maior e o estudo número seis do método *Etudes Progressives et Mélodiques Vol. 1* de Jeanjean, o qual seria apresentado na prova de avaliação do estudante.

Como se previa uma aula muito intensa para o discente, este optou por tocar a escala e os exercícios no início da aula, durante o tempo de maior concentração e menor fadiga. À semelhança das aulas observadas e das lecionadas no período anterior, o estudo estava bastante bem trabalhado, tanto a nível de notas, como de ritmo, tendo o trabalho realizado incidido, essencialmente, ao nível do fraseado, mais especificamente, da concepção e da realização prática deste último.

Na aula lecionada no terceiro período, o estudante apenas apresentou o repertório da prova final de ano, com exceção das peças porque, além de não ter havido tempo suficiente, também não houve ensaio com piano devido a uma reunião de professores que decorria em simultâneo com a aula.

Os estudos trabalhados foram os números um e seis do método *Etudes Progressives et Mélodiques Vol. 1* de Jeanjean, o número 21 do método *40 Études vol.1* de Victor Blancou (1817-1850) e o número um do método *Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.4* de Kurkiewicz. Além dos estudos, o estudante ainda tocou as escalas cromática e de Si bemol menor.

Todos os estudos estavam irrepreensíveis tecnicamente, tendo o trabalho realizado sido exclusivamente ao nível da expressividade. Apesar de ser o mestrando a lecionar a aula, todos os colegas estagiários acabaram por contribuir com sugestões, de modo a

abrir o campo de possibilidades interpretativas para o aluno, sempre de forma organizada, para que este não ficasse confuso ou baralhado.

## **5. Aluno D**

### **5.1 Caracterização**

O aluno D tem 14 anos, é estudante na EAMCN e frequenta o quarto grau ou oitavo ano do terceiro ciclo do ensino básico. O estudante iniciou o seu contacto com o clarinete no conservatório de música da Metropolitana na classe do professor Miguel Costa, tendo frequentado a iniciação musical e, posteriormente, ingressado na EAMCN com o orientador cooperante, quando entrou para o quinto ano, ou seja, primeiro grau.

No que diz respeito ao acompanhamento realizado pelos encarregados de educação, verifica-se que são pais ausentes e pouco empenhados no percurso académico do seu educando, dado que este tem evoluído muito pouco desde que frequenta a instituição e aqueles nunca procuraram saber o que se passava. Segundo o orientador cooperante, o estudante tem tido fraco desempenho, não só pela ausência de estudo, já que, por norma só estuda antes das provas, mas também pelos atrasos, faltas de material e faltas de presença que, apesar de serem justificadas pelo encarregado de educação, influenciam, negativamente, a evolução do discente. Apesar do contexto negativo, na opinião do mestrando, o aluno em causa é aquele que, entre todos os alunos da classe do orientador cooperante, mais capacidades expressivas apresenta.

A nível técnico, o estudante apresenta também grandes facilidades, conseguindo avançar nos estudos e nas escalas, não com uma frequência semanal mas, praticamente, sem estudo algum, sendo o seu maior problema a falta de resistência derivada da falta de trabalho, na maior parte das semanas.

O aluno possui um instrumento de gama profissional praticamente novo, não estando condicionado, de modo algum, pelo mesmo. Aceitou com facilidade a presença dos estagiários, não tendo, no entanto, tanto respeito pelos mesmos como tem pelo orientador cooperante. Isto não quer dizer que o aluno tenha sido, em algum momento, incorreto ou mal educado com os mestrandos, mas notava-se que ficava menos tenso e mais despreocupado nas aulas que estes lecionavam.

O material didático trabalhado pelo discente durante o ano letivo encontra-se discriminado na tabela seguinte:

Recursos didáticos seleccionados para o Aluno D	
1º Período	<i>Concerto</i> de Anton Dimler <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 1</i> de Jeanjean <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 3</i> de Kurkiewicz <i>40 Etudes vol.1</i> de Blancou
2º Período	<i>Concerto</i> de Dimler <i>Concerto</i> de Nikolai Rimsky-Korsakov <i>Promenade</i> de Robert Clérisse <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 1</i> de Jeanjean <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 3</i> de Kurkiewicz <i>40 Etudes vol.1</i> de Blancou
3º Período	<i>Promenade</i> de Clérisse <i>Concerto</i> de Korsakov <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 1</i> de Jeanjean <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 3</i> de Kurkiewicz <i>40 Etudes vol.1</i> de Blancou

Tabela 5 – Recursos didáticos seleccionados para o Aluno D (Fonte: Elaboração Própria)

## 5.2 Aulas lecionadas pelo mestrando

Tal como foi idealizado no planeamento da PESEVM, o mestrando lecionou quatro aulas ao aluno D: uma aula no primeiro período, duas, no segundo, e uma, no terceiro.

Na aula do primeiro período, o estudante trabalhou a escala de Lá maior (com os exercícios que se encontram no anexo C) e o primeiro andamento do *Concerto em Si bemol maior* para clarinete e orquestra de Anton Dimler (1753-1827).

Como os primeiros 20 minutos de aula eram destinados a ensaio com piano, e o discente chegou um pouco mais cedo, o mestrando optou por realizar um curto aquecimento com o estudante, tocando ao mesmo tempo que este último, com o objetivo de melhorar a sua relação mútua e gerar cumplicidade entre ambos. Desta forma, o aluno ficou mais calmo, tendo um melhor desempenho na aula. Dadas as características do discente, o aquecimento consistiu na realização da escala cromática com alguns exercícios, sempre num andamento que lhe permitisse acompanhar o mestrando.

No ensaio com piano, além de alguns problemas ao nível das alturas e do ritmo devido à falta de estudo, também houve muitas dúvidas nas entradas, porque o aluno,

claramente, não conhecia a parte de piano. Após o ensaio, o mestrando ficou a trabalhar algumas passagens com o estudante, cantando sempre a parte de piano nas pausas e nos compassos de espera para tentar que o aluno ficasse mais familiarizado com a mesma.

Embora o estudante não tenha dificuldades ao nível da expressividade, o mestrando também foi fazendo comentários acerca deste parâmetro da performance para não atribuir uma enorme importância aos problemas técnicos, pois, na realidade, o discente estava consciente das suas limitações a este nível. Desta forma, o mestrando pedia para o discente repetir algumas passagens que não estavam perfeitas, centrando a atenção deste último em aspetos como o timbre, o fraseado, a amplitude dinâmica, e não no problema de leitura propriamente dito.

Na primeira aula do segundo período, embora estivesse planeado o estudante trabalhar a peça *Promenade* de Robert Clérisse (1899-1973), quando o discente chegou à aula disse ao orientador cooperante e aos estagiários que tinha deixado todo o material em casa, tendo trazido, apenas, o clarinete. A pedido do orientador cooperante, o aluno foi à reprografia do conservatório com o objetivo de imprimir a peça e os estudos, que se encontravam no seu email. Passados cerca de dez minutos, regressou à sala sem material, justificando tal facto com a grande fila de espera na reprografia. Assim, o plano de aula teve de ser alterado. Como o aluno não tinha partituras nenhuma, o mestrando realizou, exclusivamente, trabalho de base com este. Foram realizados exercícios de sonoridade (escala cromática em notas longas) e as escalas de Dó maior, Lá menor, Fá maior, Ré menor, Sol maior, Mi menor, Ré maior, Si menor, Si bemol maior, Sol menor e Lá maior, todas elas realizadas com os exercícios constantes no anexo C.

Na segunda aula, o aluno afirmou que não tinha estudado nada durante a semana anterior. Posto isto, foi efetuado um trabalho diferente do habitual. A aula começou com as escalas cromática e de Lá bemol maior. Como a escala de Lá bemol maior já tem alguns acidentes e o estudante não tinha estudado, foram despendidos 30 minutos nas escalas, restando, apenas, 15 minutos para os estudos. Neste tempo, foi realizada uma primeira leitura do estudo número um do método *40 Études vol.1* de Blancou.

Na aula lecionada no terceiro período, o estudante apenas trabalhou o repertório da prova final de ano, com exceção do *Concerto* de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), porque não trouxe a partitura. Desta forma, o repertório trabalhado foi a *Promenade* de Clérisse, os estudos números um e oito do método *40 Études vol.1* de

Blancou e os estudos números 15 e 37 do método *Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.2* de Kurkiewicz.

Nos estudos, o discente começou por executá-los do início ao fim, de modo a simular a prova. Apesar de todos os estudos serem bastante técnicos e estarem bem conseguidos a este nível, o mestrando pediu ao estudante para os repetir com o intuito de melhorar a expressividade e, principalmente, a qualidade de som, que, devido ao facto de o aluno não ter estudado na semana anterior, não estava boa.

Seguidamente, foi realizado muito trabalho de expressividade na peça logo desde a primeira vez que o aluno a tocou, de modo a rentabilizar o tempo de aula. No final da parte A (em termos formais, a peça apresenta uma estrutura A B A'), chegou o pianista acompanhador da classe do orientador cooperante, para fazer ensaio com o discente, tendo o trabalho que estava a ser desenvolvido sido interrompido.

No ensaio com piano, o aluno apresentou algumas dificuldades nas entradas, por não conhecer o acompanhamento. Além de algumas passagens não apresentarem uma pulsação estável, o que dificultava a junção com piano, o principal aspeto a melhorar era a afinação, não sendo este um problema generalizado mas, sim, de desequilíbrio entre notas, visto algumas delas estarem claramente desafinadas. Após o ensaio, os mestrandos chamaram a atenção do aluno para que realizasse alguns exercícios de afinação durante a semana seguinte, tratando-se de um problema que não se poderia resolver em poucos minutos na aula. Devido à falta de tempo, o trabalho que estava a ser desenvolvido anteriormente não pôde ser retomado, pois era necessário ver as escalas.

As escalas cromática e de Fá menor foram trabalhadas com os seus respetivos arpejos. Como era a primeira aula em que o discente ia apresentar esta última escala e não a tinha estudado, teve muitas dificuldades na respectiva realização, bem como da dos seus arpejos. Assim, ficou acordado entre ambos manter esta tonalidade para a semana seguinte, para evitar avançar para uma escala sem esta se estar dominada.

## **6. Aluno E**

### **6.1 Caracterização**

O aluno E tem 16 anos, é estudante na EAMCN e frequenta o sétimo grau ou décimo primeiro ano do ensino secundário. O estudante iniciou o seu contacto com o clarinete no Conservatório de Artes de Loures onde completou o quinto grau e, mais tarde, no sexto grau, ingressou na EAMCN na classe do orientador cooperante.

Não sendo oriundo de uma família ligada às artes, os encarregados de educação proporcionam-lhe boas condições de aprendizagem, acompanhando de perto o percurso académico do seu educando. Ainda assim, por razões, de ordem financeira, o discente não possui um instrumento de gama profissional, tendo realizado o presente ano letivo com um instrumento desta gama emprestado, que apesar de usado, se encontra em ótimo estado de conservação.

No que se refere às competências musicais, o estudante apresenta enormes facilidades técnicas, revelando, no entanto, problemas ao nível da estabilidade da pulsação, tendo os mesmos sido reportados pelo orientador cooperante logo no início do ano e, mais tarde, confirmados pelo mestrando. Relativamente à expressividade, o aluno não apresenta muitas ideias musicais próprias por estar sempre muito focado nos problemas rítmicos.

O material didático trabalhado pelo discente durante o ano letivo encontra-se discriminado na tabela seguinte:

Recursos didáticos selecionados para o Aluno E	
1º Período	<i>Solo de Concours</i> de André Messager <i>Figurações IX</i> de Filipe Pires <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 1</i> de Jeanjean <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 4</i> de Kurkiewicz 40 Etudes vol.1 de Blancou Douze Études de Rythme de Marcel Bitsch
2º Período	<i>Tema e variações</i> de Weber <i>Três peças</i> de Igor Stravinsky <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 1</i> de Jeanjean <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 4</i> de Kurkiewicz 40 Etudes vol.1 de Blancou 40 Etudes vol.2 de Blancou <i>Douze Etudes</i> de Dubois <i>30 Caprichos</i> de Ernesto Cavallini Douze Études de Rythme de Bitsch
3º Período	<i>Fantasia sobre um tema do Rigoletto</i> de Luigi Bassi <i>Três peças</i> de Stravinsky <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 2</i> de Jeanjean <i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 4</i> de Kurkiewicz 40 Etudes vol.2 de Blancou <i>Douze Etudes</i> de Dubois <i>30 Caprichos</i> de Cavallini Douze Études de Rythme de Bitsch

Tabela 6 – Recursos didáticos selecionados para o Aluno E (Fonte: Elaboração Própria)

## 6.2 Aulas lecionadas pelo mestrando

Apesar de, segundo o planejamento da PESEVM, o mestrando ter decidido reportar apenas quatro aulas lecionadas ao longo do ano letivo, o orientador cooperante solicitou-lhe que lecionasse aulas de apoio ao discente E a partir do início de Novembro, aulas estas que decorreram até à primeira semana de Fevereiro. Assim, entre Novembro e o início de Fevereiro, o mestrando lecionou um total de 12 blocos de 45 minutos, alguns dos quais foram agrupados em grupos de dois, sendo estas aulas de 90 minutos.

Nas aulas lecionadas durante o primeiro período, apenas foram trabalhados estudos da prova de técnica e o repertório da prova de recital, nomeadamente, *Solo de Concours* de André Messager (1853-1929) e *Figurações IX* de Filipe Pires (1934-

2015). Devido às dificuldades de solfejo reportadas pelo orientador cooperante, nestas aulas, o mestrando insistiu bastante no ritmo, sempre com um cuidado especial para que o aluno não se desmotivasse.

Em termos de organização de tempo de aula, foi sempre realizado um pequeno aquecimento, dado que, à hora em que estas aulas decorreram, o aluno ainda não tinha tocado. Posteriormente, eram trabalhados os estudos, em ordem decidida pelo estudante, por forma a que se trabalhassem prioritariamente os estudos em que tinha dúvidas de solfejo.

No segundo período, em Fevereiro, o orientador cooperante achou que já não havia necessidade de lecionar aulas de apoio regulares, tendo comunicado este facto tanto ao mestrando como ao estudante. Ainda assim, foram lecionados quatro blocos de 45 minutos, tendo estes sido agrupados em duas aulas de 90 minutos.

Na primeira, além da escala cromática com exercícios de articulação, foram trabalhados o estudo número um dos 12 Estudos de ritmo de Marcel Bitsch (1921-2011), o estudo número 21 dos 40 Estudos de Victor Blancou (1817-1850) e o estudo número dois dos 12 Estudos de Pierre Max Dubois (1930-1995).

Na segunda, como o aluno não teve aula de técnica com o orientador cooperante, o repertório trabalhado foi exatamente o mesmo que na aula anterior, sendo que, como os problemas rítmicos já estavam resolvidos, ainda houve tempo para tocar as *Três peças* para clarinete solo de Igor Stravinsky (1882-1971). Nesta última aula, o estudante solicitou a ajuda do mestrando para a realização de um trabalho de casa de formação musical para avaliação, que consistia numa leitura rítmica, tendo este reservado os 15 minutos finais da aula para o efeito.

Tendo em conta o objetivo destas aulas de apoio, o mestrando tentou, logo desde o início, que o discente se sentisse o mais à vontade possível, de modo a evitar qualquer pressão que o inibisse, de alguma forma, de mostrar o trabalho realizado durante as suas sessões de estudo. Para isso, o mestrando optou por utilizar uma linguagem muito simplificada e lecionar as aulas sentado perto do estudante, criando, desta forma, um espaço de confiança com ele. No fundo, mantendo sempre uma postura de seriedade, o mestrando procurou que o aluno não visse estes tempos letivos como aulas propriamente ditas mas, antes, como sessões de estudo acompanhado pelo mestrando, como se de um colega se tratasse. Desta forma, diminuiu a relação de poder que normalmente existe entre professor e aluno e, graças a isso, o discente conseguiu aproveitar muito melhor estas aulas de apoio.

Na aula lecionada no terceiro período, o único repertório trabalhado foi a peça *Fantasia sobre um tema do Rigoletto* de Luigi Bassi (1833-1871), visto que a aula decorreu na semana anterior ao XII Concurso Luso-Espanhol de Fafe, no qual o discente ia participar.

Apesar de o estudante ter grandes facilidades técnicas, dada a elevada dificuldade da obra, grande parte do trabalho realizado teve, como objetivo, não resolver problemas relativos a passagens específicas, mas antes que o aluno ganhasse mais clareza em secções de maior dificuldade. Outro ponto muito trabalhado foi a demonstração da melodia nas secções em que coexistiam duas linhas melódicas, a melodia de um tema da ópera e outra em género de ornamentação vistuosística da anterior. Dada a dificuldade deste tipo de passagens, frequentemente, perde-se a melodia correspondente ao tema operático, apesar de esta ser a mais importante. Como metodologia de trabalho, o mestrando tocou o tema em simultâneo com o discente, enquanto este tocava toda a linha, para o último tomar consciência da melodia; posteriormente, trocaram de papéis. Por norma, quando o mestrando solicitava ao aluno para este repetir um segmento musical após a realização deste exercício, a linha melódica operática encontrava-se muito mais clara para o ouvinte, sendo a interpretação muito mais interessante e bem conseguida.

## **7. Aluno F**

### **7.1 Caracterização**

O aluno F tem 18 anos, é estudante na EAMCN e frequenta o oitavo grau ou décimo segundo ano do ensino secundário. O estudante iniciou o seu contacto com o clarinete no Orfeão de Leiria Conservatório de Artes, quando ingressou para o primeiro grau ou quinto ano do segundo ciclo do ensino básico, e permaneceu nesta instituição durante cinco anos, tendo tido três professores de instrumento ao longo deste período. Na altura de optar por uma área no ensino secundário, o discente queria seguir música e decidiu ir para Lisboa para estudar numa escola profissional de música, a Metropolitana, tendo saído de casa ainda muito novo.

Por motivos que o mestrando não procurou saber, o aluno não se sentiu integrado, nem na escola, nem na respetiva classe de clarinete e, por isso, no final do primeiro ano letivo, concorreu à EAMCN.

Apesar de não ter o mesmo acompanhamento que um aluno que lida diariamente com os encarregados de educação, o estudante é muito responsável e teve uma evolução constante ao longo do presente ano letivo.

O discente possui um instrumento de gama profissional, embora já bastante antigo, para a realização do seu percurso académico.

No que diz respeito a competências musicais, o aluno apresenta grandes capacidades expressivas e uma boa qualidade sonora, apesar de pouco ampla. É um estudante que não apresenta facilidades ao nível da técnica mas que ainda assim, fruto do trabalho regular, apresenta sempre o que lhe é pedido com bastante rigor.

O material didático trabalhado pelo discente durante o ano letivo encontra-se discriminado na tabela seguinte:

Recursos didáticos seleccionados para o Aluno F	
1º Período	<i>Andante et Allegro</i> de Ernest Chausson <i>Sonata</i> de Camile Saint-Saëns <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 2</i> de Jeanjean 40 Etudes vol.1 de Blancou Douze Études de Rythme de Bitsch
2º Período	<i>Sonatina</i> de Joseph Horovitz <i>Capriccio</i> de Heinrich Sutermeister <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 2</i> de Jeanjean 40 Etudes vol.2 de Blancou <i>Douze Etudes</i> de Dubois Douze Études de Rythme de Bitsch
3º Período	<i>Sonatina</i> de Horovitz <i>Capriccio</i> de Sutermeister <i>Etudes Progressives et Mélodiques vol. 2</i> de Jeanjean 40 Etudes vol.2 de Blancou <i>Douze Etudes</i> de Dubois Douze Études de Rythme de Bitsch

Tabela 7 – Recursos didáticos seleccionados para o Aluno F (Fonte: Elaboração Própria)

## 7.2 Aulas lecionadas pelo mestrando

Tal como foi idealizado aquando do planeamento da PESEVM, o mestrando lecionou quatro aulas ao estudante F: uma aula no primeiro período, uma, no segundo, e duas, no terceiro.

Na aula lecionada no primeiro período, o mestrando desenvolveu, a pedido do orientador cooperante, trabalho exclusivamente técnico. Assim, nesta aula, em que além do estudante F se encontrava presente outro aluno da classe, foram realizadas a escala cromática e as duas transposições da escala de tons inteiros. Em cada escala, foram, ainda, realizados exercícios de mecanismo e de flexibilidade, encontrando-se os mesmos em anexo.

Importa especificar que o mestrando, à semelhança dos estudantes presentes que iam realizar os exercícios pela primeira vez, não conhecia esses mesmos exercícios. Perante isto, o autor optou por realizar os exercícios em conjunto com os discentes, sob a supervisão do orientador cooperante, tendo esta aula acabado por constituir não só um momento de aprendizagem de atividade docente mas, também, de

aprendizagem pessoal no âmbito da prática instrumental, já que o mestrando ficou a conhecer novos exercícios que acabou por começar a realizar com os seus discentes no seu local de trabalho.

Na aula lecionada no segundo período, foi trabalhada unicamente a peça *Capriccio* de Heinrich Sutermeister (1910-1995). Devido ao facto de o estudante estar a preparar esta obra, não só, para a prova de segundo período mas, também, para as provas de acesso ao ensino superior, visto ser uma peça obrigatória no concurso de acesso a uma das escolas que o aluno ia a concorrer, a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), foi efetuado um trabalho bastante rigoroso.

Antes de o discente começar a tocar, o mestrando questionou-o no sentido de perceber qual o seu conhecimento acerca do compositor. Posteriormente, apesar de o aluno conhecer a partitura por já a ter estudado, foi realizada uma breve análise da mesma, com o objetivo de consolidar algumas ideias interpretativas que este já possuía e outras que o mestrando lhe facultou ao longo da aula.

Após esta análise, o mestrando alertou o aluno para a diversidade de caráter de que, por vezes, se revestem motivos semelhantes (exemplos nas figuras 1 e 2), o que constitui a grande dificuldade desta peça.



Figura 1 – Excerto da obra *Capriccio* de Heinrich Sutermeister (Anacrusa para o compasso 29) (Sutermeister, 1947: 2)



Figura 2 – Excerto da obra *Capriccio* de Heinrich Sutermeister (Anacrusa para o compasso 34) (Sutermeister, 1947: 2)

Depois desta breve análise, o aluno começou a tocar alguns segmentos da obra fazendo, não só, trabalho a nível de interpretação mas, também, ao nível da técnica, já que apresentou algumas passagens com problemas que precisavam de ser trabalhadas. Devido ao facto de o discente se encontrar em preparação para as provas de acesso ao ensino superior, em ambas as aulas lecionadas pelo mestrando, foi trabalhada unicamente a peça anteriormente referida, por indicação do orientador cooperante, dado o elevado interesse do autor por este tipo de repertório.

À semelhança do sucedido na aula do segundo período, foi realizado muito trabalho ao nível da forma de execução das diferentes personagens sugeridas pelo compositor, bem como algum trabalho técnico em algumas passagens que se encontravam um pouco confusas, embora a peça já estivesse muito mais bem realizada, em comparação com o período anterior.

Ao comparar estas aulas com a do segundo período, devido à proximidade temporal das provas, foi feito muito mais trabalho ao nível da performance, de modo a verificar os problemas mais recorrentes quando o estudante tocava a obra de início ao fim. Para isto, recorreu-se à realização de gravações integrais da peça, pelo discente, seguidas de audição crítica. Estas gravações foram sempre eliminadas, dado que o seu único objetivo era permitir ao aluno ouvir o que tinha tocado, após a performance. Na segunda aula, houve ainda uma conversa, iniciada pelo mestrando, com o objetivo de aumentar a confiança e fortalecer, psicologicamente, o aluno da EAMCN, de modo a que este conseguisse dar o seu melhor nas provas.

## 8. Análise da Atividade Docente

Apesar de o mestrando já lecionar instrumento num conservatório há mais de quatro anos, a realização do presente estágio revelou-se uma experiência muito enriquecedora, dada a experiência do orientador cooperante.

Um dos principais fatores que influenciou o modo como as aulas do mestrando foram lecionadas foi a relação criada entre ele e cada um dos alunos ao longo de todo o ano. Embora o mestrando tenha procurado tratar todos os discentes de igual forma, a diminuição do poder detido pelo professor foi muito evidente nas aulas com os alunos mais velhos, talvez por estes se encontrarem numa faixa etária mais próxima da do mestrando. Os alunos mais novos trataram sempre os estagiários como se estes fossem o orientador cooperante, enquanto os mais velhos, nomeadamente, os estudantes E e F, desenvolveram uma relação mais próxima com o autor, talvez pelo facto de um ter sido colega de estante do mestrando, frequentemente, durante o presente ano letivo (F), e outro pelo elevado número de aulas de apoio (E).

Não sendo um aspeto que se possa classificar como positivo ou negativo, é importante referir que a relação entre docente e discente tem de ser equacionada caso a caso, devido às idiossincrasias de cada indivíduo. No caso dos alunos do estágio, é de referir que, apesar da relação de amizade que o mestrando procurou cultivar, nunca houve lugar a faltas de respeito ou educação por parte de algum aluno, também pelo facto de as aulas serem individuais. O mestrando optou por investir em relações de proximidade, como já foi dito, para que os alunos estivessem mais à vontade e conseguissem demonstrar, sem pressão adicional, o trabalho desenvolvido em casa semanalmente.

No caso dos alunos A e B, com os quais o mestrando foi encarregue de trabalhar as escalas, semanalmente, devido a uma questão relacionada com o horário, o principal aspeto a melhorar no futuro prende-se com a escolha de aplicar (ou não) reforço negativo por falta de estudo, consoante a justificação do discente; de facto, o autor reparou que, por vezes, quando os estudantes não apresentavam o trabalho anteriormente solicitado sem motivo aparente e este aceitava facilmente a justificação para tal, na semana seguinte, o problema tendia a repetir-se.

Como pontos positivos, há que referir a qualidade do trabalho desenvolvido ao nível da interpretação, tendo este sido bastante facilitado devido à imaginação das crianças mais novas.

Nas aulas observadas, foi muito esclarecedor constatar o grau de responsabilidade que se pode incutir em alunos tão novos logo desde o início da sua aprendizagem musical, o que traz, naturalmente, benefícios no futuro. Até ao presente ano letivo, o mestrando estava convencido de que não poderia ser demasiado exigente e enviar muitos trabalhos de casa a alunos de iniciação e de primeiro grau, tendo sido bastante interessante verificar que os discentes também respondem com relativa facilidade a grandes quantidades de repertório para estudar em casa, salvo em semanas em que têm testes ou mais trabalhos da escola.

Relativamente aos alunos C e D, foi claro que estabeleceram uma relação mais próxima com todos os estagiários, comparativamente aos anteriores. O trabalho desenvolvido pelo mestrando com estes alunos foi bastante semelhante ao realizado semanalmente com os estudantes do seu local de trabalho, não havendo, por esse motivo, grandes observações a fazer. No que diz respeito ao aluno D, cuja escolha de inclusão no presente relatório já foi justificada anteriormente, é importante referir que, tal como se previa, a mesma proporcionou uma grande aprendizagem para o mestrando ao nível, não só, dos cuidados a ter nos registos de trabalho realizado como, também, ao nível de toda a burocracia envolvida (realização de relatórios de avaliação, de planos de recuperação, entre outros), já que o mestrando nunca tinha tido um caso semelhante na sua atividade docente.

Como já foi referido anteriormente, os estudantes E e F desenvolveram uma relação muito próxima do mestrando, tratando-o quase como um colega. Porém, sempre com o devido respeito. O trabalho realizado, foi particularmente gratificante, tratando-se da primeira vez que o autor acompanhou alunos do ensino secundário; de facto, até à data, este apenas tinha tido alunos de iniciação e de primeiro e segundo ciclos no seu local de trabalho. Neste nível de ensino os estudantes, frequentemente, já tocam repertório que também é abordado no ensino superior; assim, é possível realizar um trabalho diferente, com outra profundidade, exigindo mais dos estudantes, sem, todavia, esquecer o nível de escolaridade em que se encontram. Talvez por serem mais maduros, foi nestes alunos que o mestrando notou mais evolução relativamente ao cumprimento das indicações dadas ou das ideias sugeridas, talvez pelo facto de, por serem mais velhos e terem mais experiência, perceberem com maior facilidade o objetivo que o autor se propunha alcançar.

Em termos gerais, um dos aspetos mais positivos a assinalar, que foi referido pelos restantes estagiários intervenientes no estágio e, também, apontada como

característica pessoal estável no âmbito da disciplina de Comunicação em Contexto Escolar, foram a segurança, a fluência e a clareza do discurso do mestrando, as quais, inequivocamente, contribuem para que todos os estudantes confiem nas informações que lhes transmite e respondam de forma positiva, tentando sempre realizar as alterações sugeridas. Talvez por isto, o mestrando não tenha sentido a necessidade de adotar uma postura rígida nas aulas, o que iria, certamente, afastar os alunos e aumentar o poder normalmente detido pelo professor; considerando que os alunos se encontravam sob uma pressão considerável, devido ao número significativo de estagiários habitualmente presentes nas aulas, tal não teria certamente sido benéfico.

## **Conclusão**

No final do ano letivo, o balanço da PESEVM não poderia ser mais positivo. As duas unidades curriculares em questão constituem um vetor essencial no plano curricular do presente mestrado, dando aos alunos a possibilidade de trabalhar com docentes muito experientes, em escolas de referência no ensino da música em Portugal. Para o mestrando, que já trabalhava numa escola de ensino oficial, estagiar na EAMCN, com o professor Luís Gomes como orientador cooperante foi um privilégio.

Como o autor nunca tinha trabalhado com este docente, o estágio acabou por lhe proporcionar uma grande aprendizagem graças à oportunidade de observar novas técnicas e metodologias de ensino. Na realidade, o mestrando foi adoptando algumas destas aprendizagens com os seus alunos e foi bastante gratificante chegar ao final do ano letivo e observar os resultados conseguidos, comparativamente a outros anos. Ainda assim, foi pena o professor anteriormente referido não ter nenhum aluno a começar mesmo do início, pois teria sido bastante interessante ver quais os primeiros passos que este iria dar com um discente desde a sua primeira iniciação ao clarinete, pois esta é uma das fases mais difíceis e também mais importantes da aprendizagem de qualquer instrumento de sopro.

Pelo facto de ter estagiado numa classe em que, regra geral, todos os estudantes apresentavam um elevado nível de desempenho, fica a vontade de continuar a fazer mais e melhor enquanto docente e enquanto músico para guiar os futuros alunos da melhor forma possível.

## SECÇÃO II – INVESTIGAÇÃO

### 9. Estado da Arte e Contextualização do Estudo

Após a definição do tema a investigar, realizou-se uma pesquisa bibliográfica, no sentido de ficar a conhecer quais os estudos já elaborados neste campo. Além de diversas teses de mestrado e doutoramento, o mestrando também encontrou diversos artigos científicos que tratam do problema da inclusão da música contemporânea nos programas de ensino dos mais diversos instrumentos, tendo havido três trabalhos que, por se revestirem de especial interesse para a presente investigação, devem ser referidos:

- (1) *Um Contributo de Revisão Pedagógica e Didática do programa da Disciplina de Instrumento – Clarinete do Curso Básico de Música* de Joana Vieira;
- (2) *Técnicas Contemporâneas do Clarinete – A sua aprendizagem no Ensino Secundário* de Ivo Pinho;
- (3) *A Música Contemporânea para Clarinete Solo como meio de desenvolvimento de Competências Musicais na Aprendizagem do Clarinete no Ensino Secundário Especializado* de Frederic Cardoso.

Apesar de o primeiro (1) não estar diretamente relacionado com o tema do presente estudo, atesta a ideia, ou, até mesmo, a necessidade, de ser realizada uma revisão aos programas dos conservatórios, já que, como é possível observar na seguinte citação do segundo estudo (2), muitos conservatórios construíram o seu programa tendo como base os programas das principais escolas de música em Portugal.

Existem, em Portugal Continental, cinco conservatórios públicos principais onde é ministrado o ensino especializado da música, situando-se em Lisboa, Porto, Coimbra, Aveiro e Braga. Os restantes conservatórios e academias estão ligados a cada um destes polos, regendo-se assim pelas suas normas e programas pedagógicos, adaptando-os à sua realidade musical particular. (Pinho, 2015: 9)

Sendo alguns destes programas da década de 1970, como é o caso do programa da Escola Artística do Conservatório Nacional que se encontra atualmente em vigor (elaborado em 1979), torna-se bastante evidente que existe a necessidade de elaborar uma revisão dos mesmos.

Os restantes trabalhos, (2) e (3), estão diretamente relacionados com a temática que

se pretende estudar no presente relatório, com a diferença de restringir o problema ao ensino secundário. Ambos têm como principal objetivo enfatizar a importância da aprendizagem de música contemporânea, bem como das técnicas a ela subjacentes, de modo a preparar os estudantes para a futura atividade profissional enquanto músicos.

Tal como é possível observar na análise realizada a vários programas de conservatórios presente nas tabelas, o número de obras que podem ser enquadradas nesta estética constante dos programas referidos é diminuto, sendo, por isso, a sua abordagem, muito superficial, ou, até mesmo nula, caso os discentes ou docentes optem por trabalhar outro repertório. Os autores Palheiros, Llari e Monteiro (2006) afirmam mesmo que:

[...] some very few schools tend to associate it with the exploration of environmental sounds and the production of 'soundscapes' (see Schafer, 1997), with very little advancement into the study of composers and their works. In addition, most music teachers have been trained in music schools and conservatoires that often emphasize the repertoire from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, neglecting other historical periods and styles. Therefore, children often hear 20<sup>th</sup> century 'art' music as foreign sounds, as they do not have many opportunities to familiarize with it at school. (Palheiros, 2006: 590)

Segundo estes, alguns dos motivos que levam os músicos a ter uma atitude reticente ou até relutante relativamente a este repertório são os seguintes:

- Melodies extend far beyond the limits of the human voice and are often difficult or even impossible to sing;
- Rhythms and meters that are often irregular;
- Many unconventional sounds, that overrun the limits of the instruments (treating them as objects), as well as electroacoustic sounds;
- If they exist, harmonies are often non-tonal;
- Sounds that extend the thresholds of hearing: too strong or weak, too slow or fast, and with many contrasts;
- Performance has gained new possibilities, including free improvisation or live interaction with the audience, among others;
- In many cases, ugly becomes valuable;
- Mixtures of contrasting genres, styles and expression modes (speech, song, whisper), as well surprising sound effects. (Palheiros, 2006: 590)

Apesar de os dois últimos trabalhos referidos abordarem o repertório contemporâneo apenas no ensino secundário, grande parte dos artigos analisados pelo mestrando referem que existe uma relação direta entre a idade dos indivíduos e os respetivos gostos musicais. Diversos estudos sugerem que indivíduos mais novos têm tendência a aceitar diferentes géneros musicais que, por vezes, são negligenciados pelos adultos.

## 9.1 As crianças e a sua relação com a música contemporânea

Segundo Zagonel (1999), a partir da década de 1960 começaram a surgir experiências que adicionavam às correntes pedagógicas precedentes um novo conteúdo musical, no que diz respeito à estética, sendo este muito próximo da música contemporânea. Alguns estudos que abordam a temática da música contemporânea no ensino da música, até mesmo ao nível da iniciação musical, apresentam um conceito fundamental para o presente trabalho: “open-earedness”.

Segundo Kopiez e Lehman (2008), este termo diz respeito à tolerância, ou não, perante um estilo musical que não seja convencional, como é o caso daquele que se encontra em estudo.

In the early 1980s, Hargreaves (1982a, 1982b) began a series of studies on aesthetic reactions to music in different groups of children from 7 to 15 years of age. The author assumed that there are significant age-related changes in the usage of specific response categories and coined the term open-earedness hypothesis: ‘... younger children may be more ‘open-eared’ to forms of music regarded by adults as unconventional; their responses may show less evidence of acculturation to normative standards of ‘good taste’ than those of older subjects. (...) In the 1990s, the concept of open-earedness was used by LeBlanc (1991) to suggest that (a) younger children are more open-eared, (b) open-earedness declines as the child enters adolescence, (c) open-earedness redevelops as the listener matures from adolescence to young adulthood and (d) open-earedness declines as the listener matures into old age. (Kopiez, 2008: 122)

Esta tese é também sustentada por Palheiros, Llari e Monteiro no artigo: *Children’s responses to 20th century ‘art’ music, in Portugal and Brazil* (2006), sendo que estes apresentam outro factor além da idade que tem influência direta no gosto musical das crianças, nomeadamente, o contexto sociocultural em que estão inseridas. Para estes últimos, segundo dados obtidos para a elaboração do estudo, algumas características que as crianças têm tendência a apreciar são: (1) andamento rápido, (2) ritmos claros, (3) pulsação bem definida e (4) melodias calmas, preferencialmente consonantes, características estas que por vezes não são fáceis de encontrar em repertório contemporâneo. “Perhaps due to its musical features, 20<sup>th</sup> century ‘art’ music is not as “fashion” as other styles are. And because it is not much played in the media, children are often unfamiliar with it.” (Palheiros, 2006: 589)

Também Pinheiro (1999), no seu artigo intitulado: *A Iniciação Instrumental: O*

*necessário e o suficiente – uma abordagem diferente*, refere a importância do contexto social. Neste, o autor postula um ensino musical assente em quatro fases distintas: (1) vivência, (2) consciencialização, (3) compreensão analítica e (4) autonomia na reutilização. Na 1ª etapa, vivência, o pedagogo levanta as seguintes questões: “ Como é feita a aprendizagem da língua materna? Por que ordem se aprende? Ouvir – Falar – Ler – Escrever. Que paralelos poderíamos nós estabelecer entre a Iniciação instrumental e outras aprendizagens? Será que podemos ensinar alguém a tocar antes de esse alguém saber ouvir?” (Pinheiro, 1999: 20)

Apesar de, provavelmente, todos os leitores estarem de acordo com uma resposta negativa, Pinheiro justifica o seu ponto de vista, afirmando que os símbolos (notação), não representam verdades absolutas, dependendo os mesmos do contexto em que estão inseridos. Para o autor, “ao interpretarmos ou ao criarmos estamos a utilizar todo um património cultural que fomos assimilando ao longo da vida” (Pinheiro, 1999: 21), mesmo que não tenhamos consciência disso.

Todavia, tal como afirmam Palheiros, Llari e Monteiro, o “choque” muitas vezes causado por este repertório pode desaparecer se ele for integrado e assimilado pela sociedade. Sendo na fase infantil que os indivíduos possuem uma maior abertura no que diz respeito a géneros musicais, torna-se evidente que é nesta fase da vida e do estudo de um instrumento que a música contemporânea deve ser inserida e não na adolescência, ou, até, mais tarde (etapa em que os estudantes já se encontram no ensino secundário ou até na universidade).

Além de Pinheiro, também outros pedagogos estabelecem analogias entre o ensino da música e a linguagem, como, por exemplo Edwin Gordon (1927-2015). Nesta linha de pensamento, torna-se bem claro que aprender a ouvir é, realmente, o factor mais importante na iniciação musical.

Zagonel defende a “necessidade de maior abertura quanto à maneira de ensinar e aos conteúdos a tratar, junto com a exploração do som e a invenção. Partindo da experimentação da criança, pretende-se despertá-la e sensibilizá-la para a música.”

(Zagonel, 1999: 1). Segundo Cristina Gherban,

o aluno deve tomar consciência do mundo sonoro, dos parâmetros do som, do silêncio, dos ruídos exteriores e corporais, por intermédio do movimento, do jogo, do imaginário, do grafismo; viver todas as noções antes de verbalizá-las, e usar a análise como ponte entre o estado da manipulação pura, que é fundamental, ao da utilização consciente do objeto sonoro. Tudo isso permite que a criança possa tomar maior consciência de si própria e do grupo com o qual convive.

É preciso sensibilizar a criança à música e não apenas se contentar em ensinar noções técnicas e teóricas, ou seja, não se preocupar em transmitir um saber, mas em desenvolver a sensibilidade, e despertar na criança faculdades de escuta e de invenção. (Citada em Zagonel, 1999: 1)

Para François Delalande,

o objetivo do ensino deve ser o de formar as crianças em tudo o que pode preceder as aquisições técnicas. É necessário, antes, trabalhar o sentido musical e preparar a criança para apreciar todos os gêneros. (...) em primeiro lugar, levar a criança a uma sensibilização à música; antes de ensinar os conceitos, é preciso fazê-la viver e compreender a música.

Em vez de ensinar conhecimentos e técnicas, os professores devem empreender a tarefa de incitar as crianças a fazer o que elas já fazem, isto é, interessá-las aos objetos produtores de sons. (...) Em uma só palavra, trata-se de revelar e de encorajar comportamentos espontâneos e de guiá-los para que tomem forma de uma autêntica criação musical. (Citado em Zagonel, 1999: 2)

Seguindo esta linha de pensamento, ou até mesmo experimentando a mesma em contexto de sala de aula, é fácil concluir que estimulando crianças sem conhecimentos teóricos a produzir sons com objetos do cotidiano ou até mesmo com instrumentos, numa espécie de sessão de improvisação livre, o resultado será abstrato, podendo este ser considerado como música contemporânea. Zagonel defende que “a música contemporânea tem um papel fundamental na educação musical, pois ela permite que se trabalhe com todo o mundo sonoro descoberto pela criança.” (Zagonel, 1999: 3) Referindo-se a estes jogos musicais improvisados, o autor afirma que “ao fazer música com as crianças, percebe-se que se faz música contemporânea, do mesmo modo que quando se ouve música contemporânea, percebe-se que as crianças podem facilmente entrar neste mundo.” (Zagonel, 1999: 5)

## **10. Análise de programas de conservatórios**

Para a realização do presente estudo, foram solicitados programas da disciplina de clarinete a 30 escolas, que têm cursos oficiais de música (básico e/ou secundário), em Portugal continental e insular, com o objetivo de conseguir uma amostra considerável para ser estudada. A grande maioria destes pedidos foi realizado diretamente às escolas, sendo que em alguns casos, quando o mestrando conhecia pessoalmente o docente que lecionava na instituição, optou por pedir diretamente a este último de modo a tentar agilizar o tempo de espera.

Destas escolas, oito não deram qualquer resposta, sete não enviaram o programa justificando que é um documento interno que não pode ser divulgado e cinco escolas apenas responderam que se regiam segundo o programa do Conservatório Nacional.

Dado que o mestrando estava na posse deste programa, considerou que tinha uma amostra que, embora não fosse ideal, seria suficiente para realizar uma análise e retirar conclusões.

Devido ao facto de o objeto de estudo ser o repertório contemporâneo, o mestrando optou por realizar uma lista de peças e outra de estudos que se encontravam nos programas recolhidos, ignorando toda a informação referente aos conteúdos das provas e critérios de avaliação. Posteriormente, as listas foram analisadas, com o objetivo de verificar não só a quantidade de repertório contemporâneo constante dos programas analisados, como também que obras e estudos deste último estão representados nos mesmos.

## 10.1 Dados Recolhidos

Seguidamente, é apresentada a compilação de dados que diz respeito ao repertório que consta dos programas de ensino oficial de clarinete em Portugal, indicando para cada entrada, o compositor, o número de programas em que surge, se apresenta alguma estética contemporânea e se recorre a técnicas extensas.

Peças - 1º Grau				
Título	Compositor	Nº de Programas em que é referida	Estéticas Contemporâneas	Inclui Técnicas Extensas
<i>Abracadabra</i>	Rutland	1	Não	Não
<i>Air de Rinaldo</i>	Haendel	7	Não	Não
<i>Alceste</i>	Gluck	7	Não	Não
<i>Armide, Ecchos de la Naiade</i>	Gluck	7	Não	Não
<i>Ballade</i>	Dangain	2	Não	Não
<i>Ballets du Roi, Ariette en rondeau de la princesses d'Eli</i>	Lully	8	Não	Não
<i>Bellérophon, Marche Religieuse et menuet</i>	Lully	7	Não	Não
<i>Cantilene</i>	Ameller	1	Não	Não
<i>Cosi fan tutte, Ariette</i>	Mozart	7	Não	Não
<i>Farouche Clarinette</i>	Holstein	1	Não	Não
<i>Feuilles d'Album, Berceuse</i>	Schumann	7	Não	Não
<i>Idylle</i>	Bozza	1	Não	Não
<i>Impromptu, Op.90, N°3</i>	Schubert	5	Não	Não
<i>Iphigénie en Tauride, Hynne</i>	Holstein	1	Não	Não
<i>L'Amant Jaloux, Sérénade</i>	Grétry	7	Não	Não
<i>La Flute Encantée, Invocation</i>	Mozart	7	Não	Não
<i>Mélodie</i>	Beethoven	7	Não	Não
<i>Panurge, Ariette</i>	Grétry	7	Não	Não
<i>Pièces pour la Jeunesse</i>	Schumann	7	Não	Não
<i>Romance</i>	Dubois	1	Não	Não
<i>Romance</i>	Villete	2	Não	Não
<i>Romancine</i>	Faillenot	1	Não	Não
<i>Souvenir</i>	Dangain	2	Não	Não

Tabela 8 – Peças do programa de 1º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

Estudos e Métodos - 1º Grau				
Título	Compositor / Autor	Nº de Programas em que é referida	Estéticas Contemporâneas	Inclui Técnicas Extensas
<i>21 Études</i>	Lancelot	2	Não	Não
<i>26 Études elementaires pour clarinette</i>	Lancelot	2	Não	Não
<i>Aprende tocando el Clarinete</i>	Wastall	1	Não	Não
<i>Elementary School for clarinet</i>	Demnitz	5	Não	Não
<i>Enjoy playing the clarinet</i>	Bonetti	1	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol. 1</i>	Kurkiewicz	4	Não	Não
<i>Exercices Pratiques</i>	Lancelot	2	Não	Não
<i>First Tunes and Studies for clarinet</i>	Schott	1	Não	Não
<i>Funky Scales</i>	Lesley	1	Não	Não
<i>L'A.B.C. Du jeune clarinettiste vol. 1</i>	Dangain	2	Não	Não
<i>Le Clarinettiste débutant</i>	Crocq	4	Sim	Não
<i>Learn as you Play clarinet</i>	Wastall	2	Não	Não
<i>Méthode du clarinettiste</i>	Didier	1	Não	Não
<i>Método per clarinetto Vol.1</i>	Lefèvre	12	Não	Não
<i>Progressives studies for clarinet</i>	Allen	1	Não	Não
<i>The clarinettist's progress Vol.1</i>	Reynolds	1	Não	Não
<i>Tune a day for clarinet Vol.1</i>	Lyon	1	Não	Não
<i>Vingt Études Faciles</i>	Delécluse	2	Não	Não
<i>Vingt Études Faciles</i>	Lancelot	4	Não	Não
<i>Vingt Études Mélodiques Très Faciles</i>	Périer	10	Não	Não

Tabela 9 – Estudos e métodos do programa de 1º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Peças - 2º Grau</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Nº de Programas em que é referida</b>	<b>Estéticas Contemporâneas</b>	<b>Inclui Técnicas Extensas</b>
<i>Alceste, Marche religieuse</i>	Gluck	6	Não	Não
<i>Andantino</i>	Weber	11	Não	Não
<i>Arabesque</i>	Poot	9	Não	Não
<i>Ballade</i>	Dangain	9	Não	Não
<i>Cantilène</i>	Beethoven	13	Não	Não
<i>Cantilène</i>	Ameller	11	Não	Não
<i>Complaint</i>	Beaucamp	6	Não	Não
<i>Comptine</i>	Damase	8	Não	Não
<i>Elégie</i>	Houdy	8	Não	Não
<i>Heinz Becher</i>	Bach	8	Não	Não
<i>Idylle</i>	Bozza	8	Não	Não
<i>L'Europe galante, Menuet vief et Gigue</i>	Campra	9	Não	Não
<i>Mélodie</i>	Beethoven	7	Não	Não
<i>Orphée, Menuet des champs-elysée</i>	Gluck	6	Não	Não
<i>Petite Marche</i>	Haendel	1	Não	Não
<i>Pièces Classiques Célèbres</i>	Périer	1	Não	Não
<i>Romance</i>	Villette	2	Não	Não
<i>Romance</i>	Dubois	7	Não	Não
<i>Sarabande et Tambourin</i>	Coriolis	2	Não	Não
<i>Scènes d'Enfants</i>	Schumann	1	Não	Não
<i>Scènes de la forêt, L' Auberge</i>	Schumann	1	Não	Não
<i>Sérénité</i>	Frison	4	Não	Não
<i>Soir</i>	Damase	1	Não	Não
<i>Souvenir</i>	Dangain	1	Não	Não
<i>Suite en sol pour violoncelle, Sarabande</i>	Bach	1	Não	Não
<i>The Joy of clarinet</i>	Brewis	1	Não	Não

Tabela 10 – Peças do programa de 2º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

Estudos e Métodos - 2º Grau				
Título	Compositor / Autor	Nº de Programas em que é referida	Estéticas Contemporâneas	Inclui Técnicas Extensas
<i>21 Études</i>	Lancelot	3	Não	Não
<i>26 Études elementaires pour clarinette</i>	Lancelot	2	Não	Não
<i>Clarinet Basics</i>	Harris	1	Não	Não
<i>Elementary School for clarinet</i>	Demnitz	2	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.1</i>	Kurkiewicz	5	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.2</i>	Kurkiewicz	1	Não	Não
<i>Exercices Pratiques</i>	Lancelot	2	Não	Não
<i>Funky Scales</i>	Lesley	1	Não	Não
<i>L'A.B.C. Du jeune clarinettiste vol. 1</i>	Dangain	1	Não	Não
<i>Le Clarinettiste débutant</i>	Perier	2	Não	Não
<i>Learn as you Play clarinet</i>	Wastall	1	Não	Não
<i>Método per clarinetto Vol.1</i>	Lefèvre	3	Não	Não
<i>Método per clarinetto Vol.2</i>	Lefèvre	2	Não	Não
<i>Progressives studies for clarinet</i>	Allen	4	Não	Não
<i>Studi Moderni vol. 1</i>	Babbini	1	Sim	Sim
<i>The clarinettist's progress Vol.1</i>	Reynolds	2	Não	Não
<i>Tune a day for clarinet Vol.1</i>	Lyon	1	Não	Não
<i>Vingt Études Faciles</i>	Lancelot	3	Não	Não
<i>Vingt Études Faciles</i>	Delécluse	7	Não	Não
<i>Vingt Études Mélodiques Très Faciles</i>	Perier	1	Não	Não

Tabela 11 – Estudos e métodos do programa de 2º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Peças - 3º Grau</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Nº de Programas em que é referida</b>	<b>Estéticas Contemporâneas</b>	<b>Inclui Técnicas Extensas</b>
<i>2o Concerto d'Orgue, Larghetto</i>	Haendel	7	Não	Não
<i>Air</i>	Phillips	1	Não	Não
<i>Andantino</i>	Steibel	1	Não	Não
<i>Aria</i>	Bozza	11	Não	Não
<i>Cantilène</i>	Ameller	1	Não	Não
<i>Chant d'amour</i>	Albéniz	8	Não	Não
<i>Complainte</i>	Beaucamp	1	Não	Não
<i>Don Joan, Menuet</i>	Mozart	8	Não	Não
<i>Élégie et Danse</i>	Vachey	9	Não	Não
<i>Fox Hunt</i>	Endresen	2	Não	Não
<i>Idylle</i>	Bozza	1	Não	Não
<i>Introduction et Rondo</i>	Lancen	2	Não	Não
<i>L'amant Jaloux</i>	Perier	1	Não	Não
<i>L'Amant déguisé, Ariette</i>	Philidor	7	Não	Não
<i>La Clémence de Titus, Larghetto</i>	Mozart	8	Não	Não
<i>Le Huron, Romance</i>	Grétry	9	Não	Não
<i>Le Petit Nègre</i>	Debussy	10	Não	Não
<i>Mélodie</i>	Reutter	9	Não	Não
<i>Menuet de Beaugency</i>	Dubois	8	Não	Não
<i>Neuf Impromptus</i>	Dubois	9	Não	Não
<i>Panurge</i>	Perier	1	Não	Não
<i>Paris et Hélène, Choeur et Air</i>	Gluck	9	Não	Não
<i>Peça em sol menor</i>	Pierné	9	Não	Não
<i>Pequena peça</i>	Debussy	10	Não	Não
<i>Pequenas peças muito fáceis</i>	Oubradous	7	Não	Não
<i>Phaeton, Menuet et Bourré</i>	Lully	7	Não	Não
<i>Pièces Célèbres</i>	Fauré	1	Não	Não
<i>Promenade</i>	Clérisse	1	Não	Não
<i>Redonnelle</i>	Meyer	1	Não	Não
<i>Romance</i>	Dubois	1	Não	Não

Tabela 12 – Peças do programa de 3º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<i>Romances sans paroles, no22</i>	Mendelssohn	10	Não	Não
<i>Sarabande et gavotte</i>	Lully	8	Não	Não
<i>Scènes D'Enfants</i>	Schumann	1	Não	Não
<i>Scherzino</i>	Feld	10	Não	Não
<i>Serenade op. 7</i>	Pierné	11	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Mozart	9	Não	Não
<i>Stabile</i>	Merlet	7	Não	Não
<i>Suite Rustique</i>	Victory	10	Não	Não
<i>Vieille Chanson</i>	Clérisse	2	Não	Não

Tabela 13 – Peças do programa de 3º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Estudos e Métodos - 3º Grau</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor / Autor</b>	<b>Nº de Programas em que é referida</b>	<b>Estéticas Contemporâneas</b>	<b>Inclui Técnicas Extensas</b>
<i>21 Études</i>	Lancelot	1	Não	Não
<i>22 Études</i>	Lancelot	2	Não	Não
<i>25 Etudes faciles et progressives</i>	Lancelot	1	Não	Não
<i>26 Études</i>	Rose	2	Não	Não
<i>26 Études elementaires pour clarinette</i>	Lancelot	2	Não	Não
<i>50 Classical Studies</i>	Weston	1	Não	Não
<i>40 Études vol.1</i>	Blancou	2	Não	Não
<i>Clarinet Basics</i>	Harris	1	Não	Não
<i>Complete studies for clarinet Op. 63 &amp; Op. 64</i>	Baermann	2	Não	Não
<i>Elementary School for clarinet</i>	Demnitz	1	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.1</i>	Kurkiewicz	3	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.2</i>	Kurkiewicz	5	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.3</i>	Kurkiewicz	2	Não	Não
<i>Etudes Progressives et Mélodiques Vol. 1</i>	Jeanjean	2	Não	Não
<i>Funky Scales</i>	Lesley	1	Não	Não
<i>Método per clarinetto Vol.2</i>	Lefèvre	9	Não	Não
<i>Método per clarinetto Vol.3</i>	Lefèvre	2	Não	Não
<i>Progressives studies for clarinet</i>	Allen	1	Não	Não
<i>Vingt Études Faciles</i>	Delécluse	2	Não	Não
<i>Vingt études faciles et progressives</i>	Perier	12	Não	Não

Tabela 14 – Estudos e métodos do programa de 3º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

Peças - 4º Grau				
Título	Compositor	Nº de Programas em que é referida	Estéticas Contemporâneas	Inclui Técnicas Extensas
<i>5 Bagatelas</i>	Finzi	1	Não	Não
<i>Adagio</i>	Wagner	7	Não	Não
<i>Alla Marcia</i>	Cooke	1	Não	Não
<i>Andantino</i>	Schmidt	7	Não	Não
<i>Arabesque</i>	Poot	1	Não	Não
<i>Aria</i>	Joly Braga Santos	9	Não	Não
<i>Aria</i>	Roussel	8	Não	Não
<i>Aria</i>	Bozza	2	Não	Não
<i>Aria</i>	Ibert	2	Não	Não
<i>Arlequinade</i>	Bariller	6	Não	Não
<i>Burlesca</i>	Noble	8	Não	Não
<i>Chant Corse</i>	Tomasi	6	Não	Não
<i>Chant du Soir</i>	Schumann	1	Não	Não
<i>Chant Slave</i>	Barat	11	Não	Não
<i>Complainte du Jeune Indien</i>	Tomasi	9	Não	Não
<i>Concertino</i>	Vinter	1	Não	Não
<i>Concerto</i>	Korsakov	1	Não	Não
<i>Concerto em Sib Maior</i>	Pokony	1	Não	Não
<i>Concerto Nº3</i>	Stamitz	2	Não	Não
<i>Contemplation</i>	Menéndez	7	Não	Não
<i>D'un Troubadour</i>	Desenclos	7	Não	Não
<i>Dances op. 63</i>	Bruch	1	Não	Não
<i>Fantasy for clarinet and piano</i>	Nielsen	1	Não	Não
<i>Humoresque</i>	Gallois-Montbrun	6	Não	Não
<i>Légende</i>	Beck	7	Não	Não
<i>Lied</i>	Rasse	6	Não	Não
<i>Méditation</i>	Jolivet	7	Sim	Não
<i>Melopée</i>	Weber	7	Não	Não
<i>Ouled Nail</i>	Berthelot	6	Não	Não
<i>Petit Concert</i>	Milhaud	3	Não	Não
<i>Pièce Romantique</i>	Bitsch	7	Não	Não
<i>Prelúdio</i>	Schmidt	6	Não	Não
<i>Première Arabesque</i>	Debussy	1	Não	Não

Tabela 15 – Peças do programa de 4º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<i>Promenade</i>	Clérisse	12	Não	Não
<i>Promenade</i>	Delmas	6	Não	Não
<i>Redonnelle</i>	Meyer	7	Não	Não
<i>Romance</i>	Dondeyne	7	Não	Não
<i>Romance</i>	Shostakovich	1	Não	Não
<i>Sérénade et Fantasia</i>	Ghidoni	1	Não	Não
<i>Suite</i>	Bonneau	1	Não	Não
<i>Toccata em Dó menor</i>	Seixas	2	Não	Não
<i>Toccata em Ré menor</i>	Seixas	2	Não	Não
<i>Vieille Chanson</i>	Clérisse	9	Não	Não

Tabela 16 – Peças do programa de 4º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

Estudos e Métodos - 4º Grau				
Título	Compositor / Autor	Nº de Programas em que é referida	Estéticas Contemporâneas	Inclui Técnicas Extensas
<i>22 Études</i>	Lancelot	3	Não	Não
<i>25 Etudes faciles et progressives</i>	Lancelot	1	Não	Não
<i>26 Études</i>	Rose	2	Não	Não
<i>33 Études assez faciles</i>	Lancelot	5	Não	Não
<i>40 Études vol.1</i>	Blancou	2	Não	Não
<i>Complete studies for clarinet Op. 63 &amp; Op. 64</i>	Baermann	1	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.2</i>	Kurkiewicz	4	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.3</i>	Kurkiewicz	5	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.4</i>	Kurkiewicz	1	Não	Não
<i>Etudes De Genre Et D'Interpretation Volume 1</i>	Perier	11	Não	Não
<i>Etudes De Genre Et D'Interpretation Volume 2</i>	Perier	10	Não	Não
<i>Etudes Progressives et Mélodiques Vol. 1</i>	Jeanjean	13	Não	Não
<i>Progressives studies for clarinet</i>	Allen	1	Não	Não
<i>Studi Moderni vol. 1</i>	Babbini	1	Sim	Sim
<i>Studi Moderni vol. 2</i>	Babbini	1	Sim	Sim
<i>Vingt Études Faciles</i>	Delécluse	1	Não	Não

Tabela 17 – Estudos e métodos do programa de 4º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Peças - 5º Grau</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Nº de Programas em que é referida</b>	<b>Estéticas Contemporâneas</b>	<b>Inclui Técnicas Extensas</b>
<i>2 duos para clarinete e violino</i>	Hindemith	7	Não	Não
<i>Adagio</i>	Baerman	3	Não	Não
<i>Allegretto</i>	Gaubert	7	Não	Não
<i>Andante-Scherzo</i>	Pierné	8	Não	Não
<i>Aragon</i>	Busser	8	Não	Não
<i>Aria</i>	Ibert	7	Não	Não
<i>Aria</i>	Roussel	1	Não	Não
<i>Aria</i>	Bozza	1	Não	Não
<i>Arlequinada</i>	Barriler	7	Não	Não
<i>Badinerie</i>	Dervaux	7	Não	Não
<i>Ballade</i>	Dewanger	7	Não	Não
<i>Ballade</i>	Leduc	9	Não	Não
<i>Beugency Concerto</i>	Dubois	7	Não	Não
<i>Bucolique</i>	Pierné	7	Não	Não
<i>Cantilène</i>	Thiriet	7	Não	Não
<i>Cantilène et Danse</i>	Pennequin	7	Não	Não
<i>Canto de Luar</i>	Cruz	10	Não	Não
<i>Canzonetta</i>	Pierné	10	Não	Não
<i>Chant Slave</i>	Barat	4	Não	Não
<i>Complainte du Jeune Indien</i>	Tomasi	2	Não	Não
<i>Concertino</i>	Vinter	1	Não	Não
<i>Concertino</i>	Weber	3	Não	Não
<i>Concertino em Fá maior</i>	Tartini	10	Não	Não
<i>Concerto</i>	Korsakov	13	Não	Não
<i>Concerto</i>	Dimler	6	Não	Não
<i>Concerto</i>	Kozeluh	4	Não	Não
<i>Concerto em Mib Maior</i>	Krommer	12	Não	Não
<i>Concerto em Mib Maior</i>	Pokorny	9	Não	Não
<i>Concerto em Mib Maior</i>	Stamitz	10	Não	Não
<i>Concerto em Sib Maior</i>	Pleyel	8	Não	Não
<i>Concerto em Sib Maior</i>	Pokorny	8	Não	Não

Tabela 18 – Peças do programa de 5º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<i>Concerto N°3</i>	Stamitz	12	Não	Não
<i>Fantaisie Concertante</i>	Boucher	7	Não	Não
<i>Fantaisie Oriental</i>	Ollono	7	Não	Não
<i>Fantasia</i>	Holmes	8	Não	Não
<i>Fantasia e Rondó</i>	Weber	8	Não	Não
<i>Fantasy for clarinet and piano</i>	Nielsen	2	Não	Não
<i>Five Pieces for Clarinet Solo</i>	Jacob	1	Não	Não
<i>Improviso</i>	Santos	3	Sim	Não
<i>Introdução Tema e Variações</i>	Rossini	8	Não	Não
<i>Le Fildeferriste</i>	Berghmans	7	Não	Não
<i>Méditation</i>	Jolivet	1	Sim	Não
<i>Mélodie et scherzetto</i>	Coquard	7	Não	Não
<i>Monologue for Clarinet Solo</i>	Krenek	1	Não	Não
<i>Pastorale</i>	Busser	7	Não	Não
<i>Peça em sol menor</i>	Barat	7	Não	Não
<i>Petite Suite</i>	Arma	7	Não	Não
<i>Prélude Valsé et Irish Reel</i>	Laparra	7	Não	Não
<i>Promenade</i>	Delmas	1	Não	Não
<i>Promenade</i>	Clérisse	7	Não	Não
<i>Romance</i>	Dondeyne	3	Não	Não
<i>Romance</i>	Gaubert	9	Não	Não
<i>Sarabande et Allegro</i>	Grovlez	9	Não	Não
<i>Solo de Concours</i>	Rabaud	10	Não	Não
<i>Sonata</i>	Haendel	9	Não	Não
<i>Sonata em Estilo Clássico</i>	Pinto	9	Não	Não
<i>Sonata em Sib Maior</i>	Danzi	9	Não	Não
<i>Sonatas</i>	Lefèvre	9	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Honegger	7	Não	Sim
<i>Sonatina</i>	Herberigs	7	Não	Não
<i>Suite</i>	Bonneau	7	Não	Não

Tabela 19 – Peças do programa de 5º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

<i>Suite inspirée d'un folklore imaginaire</i>	Guide	7	Não	Não
<i>Três duos para clarinete e fagote</i>	Beethoven	7	Não	Não
<i>Trois Mobile</i>	Arma	7	Não	Não

Tabela 20 – Peças do programa de 5º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Estudos e Métodos - 5º Grau</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor / Autor</b>	<b>Nº de Programas em que é referida</b>	<b>Estéticas Contemporâneas</b>	<b>Inclui Técnicas Extensas</b>
<i>26 Etudes</i>	Rose	5	Não	Não
<i>40 Etudes vol.1</i>	Blancou	9	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.4</i>	Kurkiewicz	2	Não	Não
<i>Etudes Progressives et Mélodiques Vol. 1</i>	Jeanjean	6	Não	Não
<i>Méthode complète de clarinette</i>	Klosé	9	Não	Não

Tabela 21 – Estudos e métodos do programa de 5º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

Peças - 6º Grau				
Título	Compositor	Nº de Programas em que é referida	Estéticas Contemporâneas	Inclui Técnicas Extensas
<i>2 duos para clarinete e violino</i>	Hindemith	7	Não	Não
<i>Allegretto</i>	Gaubert	7	Não	Não
<i>Andante-Scherzo</i>	Pierné	8	Não	Não
<i>Aragon</i>	Busser	7	Não	Não
<i>Aria</i>	Ibert	7	Não	Não
<i>Arlequinada</i>	Barriler	8	Não	Não
<i>Badinerie</i>	Dervaux	8	Não	Não
<i>Ballade</i>	Dewanger	7	Não	Não
<i>Ballade</i>	Leduc	7	Não	Não
<i>Beugency Concerto</i>	Dubois	8	Não	Não
<i>Bucolique</i>	Pierné	7	Não	Não
<i>Cantilène</i>	Thiriet	7	Não	Não
<i>Cantilène et Danse</i>	Pennequin	7	Não	Não
<i>Canto de Luar</i>	Cruz	7	Não	Não
<i>Canzonetta</i>	Pierné	8	Não	Não
<i>Concertino em Fá maior</i>	Tartini	9	Não	Não
<i>Concerto</i>	Korsakov	9	Não	Não
<i>Concerto</i>	Finzi	1	Não	Não
<i>Concerto</i>	Mozart	2	Não	Não
<i>Concerto</i>	Tomasi	1	Não	Não
<i>Concerto em Mib Maior</i>	Pokorny	8	Não	Não
<i>Concerto em Mib Maior</i>	Krommer	9	Não	Não
<i>Concerto em Mib Maior</i>	Stamitz	8	Não	Não
<i>Concerto em Sib Maior</i>	Pleyel	9	Não	Não
<i>Concerto em Sib Maior</i>	Pokorny	8	Não	Não
<i>Concerto Nº1</i>	Weber	2	Não	Não
<i>Concerto Nº3</i>	Stamitz	8	Não	Não
<i>Concerto Nº3</i>	Canongia	2	Não	Não
<i>Fantaisie Concertante</i>	Boucher	7	Não	Não
<i>Fantaisie Oriental</i>	Ollono	7	Não	Não
<i>Fantasia</i>	Holmes	8	Não	Não
<i>Fantasia e Rondó</i>	Weber	8	Não	Não

Tabela 22 – Peças do programa de 6º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<i>Fantasias</i>	Schumann	1	Não	Não
<i>Five Pieces for Clarinet Solo</i>	Jacob	1	Não	Não
<i>Introdução Tema e Variações</i>	Rossini	8	Não	Não
<i>Le Fildeferriste</i>	Berghmans	8	Não	Não
<i>Mélodie et scherzetto</i>	Coquard	8	Não	Não
<i>Pastorale</i>	Busser	8	Não	Não
<i>Peça em sol menor</i>	Barat	8	Não	Não
<i>Petite Suite</i>	Arma	8	Não	Não
<i>Prélude Valsé et Irish Reel</i>	Laparra	7	Não	Não
<i>Promenade</i>	Clérisse	8	Não	Não
<i>Romance</i>	Gaubert	8	Não	Não
<i>Sarabande et Allegro</i>	Grovlez	8	Não	Não
<i>Solo de Concours</i>	Rabaud	8	Não	Não
<i>Solo de Concours</i>	Messenger	1	Não	Não
<i>Sonata</i>	Poulenc	1	Não	Não
<i>Sonata</i>	Saint Saens	2	Não	Não
<i>Sonata</i>	Haendel	8	Não	Não
<i>Sonata em Estilo Clássico</i>	Pinto	8	Não	Não
<i>Sonata em Sib Maior</i>	Danzi	8	Não	Não
<i>Sonata N°1</i>	Brahms	1	Não	Não
<i>Sonatas</i>	Lefèvre	4	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Honegger	8	Não	Sim
<i>Sonatina</i>	Herberigs	8	Não	Não
<i>Sonatine Attique</i>	Tomasi	1	Sim	Não
<i>Suite</i>	Bonneau	8	Não	Não
<i>Suite inspirée d'un folklore imaginaire</i>	Guide	8	Não	Não
<i>Suspiro</i>	Loreto	1	Sim	Sim
<i>Três duos para clarinete e fagote</i>	Beethoven	3	Não	Não
<i>Trois Mobile</i>	Arma	8	Não	Não

Tabela 23 – Peças do programa de 6º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Estudos e Métodos - 6º Grau</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor / Autor</b>	<b>Nº de Programas em que é referida</b>	<b>Estéticas Contemporâneas</b>	<b>Inclui Técnicas Extensas</b>
<i>12 Études</i>	Dubois	2	Não	Não
<i>15 Études</i>	Bach	1	Não	Não
<i>16 Études Modernes</i>	Jeanjean	1	Não	Não
<i>26 Études</i>	Rose	6	Não	Não
<i>30 Caprices</i>	Cavallini	1	Não	Não
<i>32 Études</i>	Ferling	2	Não	Não
<i>40 Études vol.1</i>	Blancou	8	Não	Não
<i>40 Études vol.2</i>	Blancou	9	Não	Não
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.3</i>	Kurkiewicz	2	Não	Não
<i>Etudes Progressives et Mélodiques Vol. 1</i>	Jeanjean	1	Não	Não
<i>Etudes Progressives et Mélodiques Vol. 2</i>	Jeanjean	10	Não	Não
<i>Etudes Progressives et Mélodiques Vol. 3</i>	Jeanjean	7	Não	Não
<i>Méthode complète de clarinette</i>	Klosé	6	Não	Não

Tabela 24 – Estudos e métodos do programa de 6º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

Peças - 7º Grau				
Título	Compositor	Nº de Programas em que é referida	Estéticas Contemporâneas	Inclui Técnicas Extensas
<i>3 Peças</i>	Schostakowitsch	7	Não	Não
<i>4 Stücke op. 5</i>	Berg	7	Sim	Sim
<i>6 Caprices pour 2 clarinettes</i>	Dubois	7	Não	Não
<i>6 Peças</i>	Scriabin	7	Não	Não
<i>6 Pièces Brèves</i>	Niver	7	Não	Não
<i>Abime des Oiseaux</i>	Messiaen	8	Sim	Não
<i>Andante et Allegro</i>	Gagnebin	7	Não	Não
<i>Andante-Scherzo</i>	Pierné	7	Não	Não
<i>Bucolique</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Cantegril</i>	Busser	7	Não	Não
<i>Caprice</i>	Milhaud	8	Não	Não
<i>Caprice-Improvisation</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Claribel</i>	Bozza	9	Não	Não
<i>Concertino</i>	Dondeyne	7	Não	Não
<i>Concertino</i>	Grovlez	7	Não	Não
<i>Concertino</i>	Weber	8	Não	Não
<i>Concertino</i>	Busoni	7	Não	Não
<i>Concertino</i>	Rueff	7	Não	Não
<i>Concertino da Câmara</i>	Depalsenaire	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Arnold	8	Não	Não
<i>Concerto</i>	Cimarosa	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Copland	8	Não	Sim
<i>Concerto</i>	Rivier	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Hindemith	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Milhaud	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Mozart	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Nielsen	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Tomasi	7	Não	Não
<i>Concerto Op.5</i>	Crusell	1	Não	Não
<i>Concerto Lírico</i>	Bernaud	7	Não	Não
<i>Concerto N°1</i>	Spohr	7	Não	Não
<i>Concerto N°1</i>	Weber	9	Não	Não
<i>Concerto N°2</i>	Spohr	7	Não	Não

Tabela 25 – Peças do programa de 7º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<i>Concerto Nº2</i>	Canongia	8	Não	Não
<i>Concertstück</i>	Gallois-Montbrun	7	Não	Não
<i>Divertimento dell'incertezza</i>	Aubin	7	Não	Não
<i>Divertimento no VI</i>	Arma	7	Não	Não
<i>Duo Concertante</i>	Milhaud	7	Não	Não
<i>Fantaisie</i>	Gagnebin	7	Não	Não
<i>Fantaisie Italienne</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Fantaisie Italienne</i>	Delmas	8	Não	Não
<i>Fantaisie-Ballet</i>	Mazellier	7	Não	Não
<i>Fantaisie-Humoresque</i>	Absil	7	Não	Não
<i>Fantasia-Capricho</i>	Menendez	7	Não	Não
<i>Phantasiestücke</i>	Schumann	7	Não	Não
<i>Grand duo concertante</i>	Weber	8	Não	Não
<i>Humoresque</i>	Mirouze	7	Não	Não
<i>Introdução e Rondó</i>	Widor	7	Não	Não
<i>Introduction et Danse</i>	Tomasi	7	Não	Não
<i>Lamento et Tarentelle</i>	Grovlez	7	Não	Não
<i>Lied</i>	Berio	7	Sim	Não
<i>Musique Nocturne</i>	Mihalovici	7		
<i>Phantasiestücke</i>	Gade	8	Não	Não
<i>Pièce Romantique</i>	Niver	7		
<i>Prélude et Tarentelle</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Prelúdio para clarinete baixo</i>	Migot	7	Não	Não
<i>Première Rhapsodie</i>	Debussy	8	Não	Não
<i>Promenade en Bourgogne</i>	Ameller	7	Não	Não
<i>Pulcinella</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Rapsodie</i>	Dubois	8	Não	Não
<i>Recit et Air Gai</i>	Chevreulle	7	Não	Não
<i>Recit et impromptu</i>	Dautremer	7	Não	Não
<i>Recitativo et air</i>	Bernaude	7	Não	Não
<i>Recitativo et Thème Varié</i>	Litaize	7	Não	Não
<i>Reverdis</i>	Bermier	7	Não	Não

Tabela 26 – Peças do programa de 7º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

Romances	Schumann	1	Não	Não
<i>Scaramouche, op. 165 b</i>	Milhaud	7	Não	Não
<i>Serventi variation</i>	Semler-Collery	7	Não	Não
<i>Solo de concerto</i>	Menendez	7	Não	Não
<i>Solo de Concours</i>	Messenger	8	Não	Não
<i>Sonata</i>	Hindemith	7		
<i>Sonata</i>	Bernstein	7	Não	Não
<i>Sonata</i>	Saint Saens	8	Não	Não
<i>Sonata</i>	Ladmirault	7	Não	Não
<i>Sonata</i>	Legley	7	Não	Não
<i>Sonata</i>	Poulenc	8	Não	Não
<i>Sonata breve para clarinete solo</i>	Dubois	8	Não	Não
<i>Sonata em dó maior</i>	Nardini	7	Não	Não
<i>Sonata em dó menor</i>	Leclair	7	Não	Não
<i>Sonata em dó menor</i>	Bach	7	Não	Não
<i>Sonata em dó menor</i>	Coreli	7	Não	Não
<i>Sonata em fá maior</i>	Leclair	7	Não	Não
<i>Sonata em fá menor</i>	Reger	7	Não	Não
<i>Sonata em fá menor</i>	Vivaldi	7	Não	Não
<i>Sonata em fá menor</i>	Vitali	7	Não	Não
<i>Sonata em lá maior</i>	Nardini	7	Não	Não
<i>Sonata em lá maior</i>	Tartini	7	Não	Não
<i>Sonata em láb maior</i>	Geminiani	7	Não	Não
<i>Sonata em láb maior</i>	Nardini	7	Não	Não
<i>Sonata em mi menor</i>	Porpora	7	Não	Não
<i>Sonata em mib maior</i>	Boieldieu	7	Não	Não

Tabela 27 – Peças do programa de 7º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

<i>Sonata em ré menor</i>	Bach	7	Não	Não
<i>Sonata em ré menor</i>	Ireland	7	Não	Não
<i>Sonata em si menor</i>	Reger	7	Não	Não
<i>Sonata em si menor</i>	Porpora	7	Não	Não
<i>Sonata em si menor</i>	Biber	7	Não	Não
<i>Sonata em sib maior</i>	Reger	7	Não	Não
<i>Sonata em sib maior</i>	Cimarosa	7	Não	Não
<i>Sonata em sib menor</i>	Sancan	7	Não	Não
<i>Sonata em sol maior</i>	Vivaldi	7	Não	Não
<i>Sonata em sol menor</i>	Germiniani	7	Não	Não
<i>Sonata Fantasma</i>	Ireland	7		
<i>Sonata n°1</i>	Brahms	7	Não	Não
<i>Sonata N°2</i>	Brahms	7	Não	Não
<i>Sonata para clarinete e fagote</i>	Poulenc	7	Não	Não
<i>Sonata para dois clarinetes</i>	Poulenc	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Arnold	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Bartók	8	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Dubois	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Martinú	8	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Milhaud	8	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Poot	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Gordon	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Sancan	7	Não	Não
<i>Sonatina para clarinete e flauta</i>	Jolivet	7	Sim	Não
<i>Sonatine Attique</i>	Tomasi	7	Não	Não
<i>Suite para clarinet solo</i>	Pfister	7	Não	Não
<i>Suites para violoncelo B.W.V. 1007</i>	Bach	7	Não	Não
<i>Três peças para Clarinete solo</i>	Stravinsky	8	Não	Não
<i>Variações</i>	Hessenberg	1		

Tabela 28 – Peças do programa de 7º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Estudos e Métodos - 7º Grau</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor / Autor</b>	<b>Nº de Programas em que é referida</b>	<b>Estéticas Contemporâneas</b>	<b>Inclui Técnicas Extensas</b>
<i>16 Etudes Modernes</i>	Jeanjean	2	Não	Não
<i>30 Caprichos</i>	Cavallini	1	Não	Não
<i>14 Études de Mécanisme</i>	Bozza	8	Não	Não
<i>El clarinete y sus posibilidades</i>	Rogo	7	Sim	Sim
<i>Dix Grandes Études Atonales</i>	Ruggiero	7	Sim	Não
<i>Douze Études</i>	Dubois	2	Não	Não
<i>Douze Études de Rythme</i>	Bitsch	7	Sim	Não
<i>Huit Grandes Études de technique mélodique</i>	Miluccio	8	Não	Não
<i>Quinze Études</i>	Bach	8	Não	Não
<i>Vingt-Deux Études Modernes</i>	Périer	8	Não	Não
<i>Vingt Études de Virtuosité</i>	Périer	7	Não	Não

Tabela 29 – Estudos e métodos do programa de 7º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

Peças - 8º Grau				
Título	Compositor	Nº de Programas em que é referida	Estéticas Contemporâneas	Inclui Técnicas Extensas
<i>3 Peças</i>	Schostakowitsch	7	Não	Não
<i>4 Stücke op. 5</i>	Berg	7	Sim	Sim
<i>6 Caprices pour 2 clarinettes</i>	Dubois	7	Não	Não
<i>6 Peças</i>	Scriabin	7	Não	Não
<i>6 Pièces Brèves</i>	Niver	7	Não	Não
<i>Abime des Oiseaux</i>	Messiaen	7	Sim	Não
<i>Andante et Allegro</i>	Gagnebin	7	Não	Não
<i>Andante-Scherzo</i>	Pierné	7	Não	Não
<i>Bucolique</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Cantegril</i>	Busser	7	Não	Não
<i>Capriccio</i>	Sutermeister	1	Não	Não
<i>Caprice</i>	Milhaud	7	Não	Não
<i>Caprice-Improvisation</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Claribel</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Concertino</i>	Dondeyne	7	Não	Não
<i>Concertino</i>	Grovlez	7	Não	Não
<i>Concertino</i>	Weber	7	Não	Não
<i>Concertino</i>	Busoni	7	Não	Não
<i>Concertino</i>	Rueff	7	Não	Não
<i>Concertino da Câmara</i>	Depalsenaire	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Arnold	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Cimarosa	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Copland	9	Não	Sim
<i>Concerto</i>	Rivier	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Bozza	8	Não	Não
<i>Concerto</i>	Hindemith	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Milhaud	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Mozart	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Nielsen	7	Não	Não
<i>Concerto</i>	Tomasi	7	Não	Não
<i>Concerto Lírico</i>	Bernaude	7	Não	Não
<i>Concerto Nº1</i>	Spohr	8	Não	Não
<i>Concerto Nº1</i>	Weber	7	Não	Não
<i>Concerto Nº2</i>	Spohr	7	Não	Não

Tabela 30 – Peças do programa de 8º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<i>Concerto N°2</i>	Canongia	7	Não	Não
<i>Concerto N°2</i>	Weber	3	Não	Não
<i>Concertstück</i>	Gallois- Montbrun	7	Não	Não
<i>Divertimento dell'incertezza</i>	Aubin	7	Não	Não
<i>Divertimento no VI</i>	Arma	7	Não	Não
<i>Duo Concertante</i>	Milhaud	7	Não	Não
<i>Fantaisie</i>	Gagnebin	7	Não	Não
<i>Fantaisie Italienne</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Fantaisie Italienne</i>	Delmas	7	Não	Não
<i>Fantaisie-Ballet</i>	Mazellier	7	Não	Não
<i>Fantaisie-Humoresque</i>	Absil	7	Não	Não
<i>Fantasia-Capricho</i>	Menendez	7	Não	Não
<i>Phantasiestücke</i>	Schumann	8	Não	Não
<i>Grand duo concertante</i>	Weber	8	Não	Não
<i>Humoresque</i>	Mirouze	7	Não	Não
<i>Introdução e Rondó</i>	Widor	7	Não	Não
<i>Introduction et Danse</i>	Tomasi	7	Não	Não
<i>Lamento et Tarentelle</i>	Grovlez	7	Não	Não
<i>Langará</i>	Delgado	1	Não	Não
<i>Lied</i>	Berio	7	Sim	Não
<i>Musique Nocturne</i>	Mihalovici	7	Não	Não
<i>Phantasiestücke</i>	Gade	7	Não	Não
<i>Pièce Romantique</i>	Niver	7	Não	Não
<i>Prélude et Tarentelle</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Prelúdio para clarinete baixo</i>	Migot	7	Não	Não
<i>Première Rhapsodie</i>	Debussy	8	Não	Não
<i>Promenade en Bourgogne</i>	Ameller	7	Não	Não
<i>Pulcinella</i>	Bozza	7	Não	Não
<i>Rapsodie</i>	Dubois	7	Não	Não
<i>Recit et Air Gai</i>	Chevreuille	7	Não	Não
<i>Recit et impromptu</i>	Dautremer	7	Não	Não
<i>Recitativo et air</i>	Bernaud	7	Não	Não
<i>Recitativo et Thème Varié</i>	Litaize	7	Não	Não
<i>Reverdies</i>	Bermier	7		
<i>Romances</i>	Schumann	1	Não	Não

Tabela 31 – Peças do programa de 8º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

<i>Scaramouche, op. 165 b</i>	Milhaud	8	Não	Não
<i>Serventi variation</i>	Semler-Collery	7	Não	Não
<i>Solo de concerto</i>	Menendez	7	Não	Não
<i>Solo de Concours</i>	Messenger	9	Não	Não
<i>Sonata</i>	Hindemith	8	Não	Não
<i>Sonata</i>	Bernstein	7	Não	Não
<i>Sonata</i>	Saint Saens	7	Não	Não
<i>Sonata</i>	Ladmirault	7	Não	Não
<i>Sonata</i>	Legley	7	Não	Não
<i>Sonata</i>	Poulenc	8	Não	Não
<i>Sonata breve para clarinete solo</i>	Dubois	7	Não	Não
<i>Sonata em dó maior</i>	Nardini	7	Não	Não
<i>Sonata em dó menor</i>	Leclair	7	Não	Não
<i>Sonata em dó menor</i>	Bach	7	Não	Não
<i>Sonata em dó menor</i>	Coreli	7	Não	Não
<i>Sonata em fá maior</i>	Leclair	7	Não	Não
<i>Sonata em fá menor</i>	Reger	7	Não	Não
<i>Sonata em fá menor</i>	Vivaldi	7	Não	Não
<i>Sonata em fá menor</i>	Vitali	7	Não	Não
<i>Sonata em lá maior</i>	Nardini	7	Não	Não
<i>Sonata em lá maior</i>	Tartini	7	Não	Não
<i>Sonata em láb maior</i>	Geminiani	7	Não	Não
<i>Sonata em láb maior</i>	Nardini	7	Não	Não
<i>Sonata em mi menor</i>	Porpora	7	Não	Não
<i>Sonata em mib maior</i>	Boieldieu	7	Não	Não
<i>Sonata em ré menor</i>	Bach	7	Não	Não
<i>Sonata em ré menor</i>	Ireland	7	Não	Não
<i>Sonata em si menor</i>	Reger	7	Não	Não
<i>Sonata em si menor</i>	Porpora	7	Não	Não
<i>Sonata em si menor</i>	Biber	7	Não	Não
<i>Sonata em sib maior</i>	Reger	7	Não	Não
<i>Sonata em sib maior</i>	Cimarosa	7	Não	Não
<i>Sonata em sib menor</i>	Sancan	7	Não	Não
<i>Sonata em sol maior</i>	Vivaldi	7	Não	Não
<i>Sonata em sol menor</i>	Germiniani	7	Não	Não
<i>Sonata Fantasma</i>	Ireland	7	Não	Não
<i>Sonata n°1</i>	Brahms	8	Não	Não
<i>Sonata N°2</i>	Brahms	8	Não	Não

Tabela 32 – Peças do programa de 8º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

<i>Sonata para clarinete e fagote</i>	Poulenc	7	Não	Não
<i>Sonata para dois clarinetes</i>	Poulenc	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Arnold	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Bartók	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Dubois	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Martinú	8	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Milhaud	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Poot	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Gordon	7	Não	Não
<i>Sonatina</i>	Sancan	7	Não	Não
<i>Sonatina para clarinete e flauta</i>	Jolivet	7	Sim	Não
<i>Sonatine Attique</i>	Tomasi	8	Não	Não
<i>Suíte para clarinet solo</i>	Pfister	7	Não	Não
<i>Suites para violoncelo B.W.V. 1007</i>	Bach	7	Não	Não
<i>Três peças para clarinete solo</i>	Stravinsky	8	Não	Não
<i>Variações</i>	Hessenberg	1	Não	Não

Tabela 33 – Peças do programa de 8º Grau (continuação) (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Estudos e Métodos - 8º Grau</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor / Autor</b>	<b>Nº de Programas em que é referida</b>	<b>Estéticas Contemporâneas</b>	<b>Inclui Técnicas Extensas</b>
<i>14 Études de Mécanisme</i>	Bozza	9	Não	Não
<i>El clarinete y sus posibilidades</i>	Rogo	7	Sim	Sim
<i>Dix Grandes Études Atonales</i>	Ruggiero	7	Sim	Não
<i>Douze Études de Rythme</i>	Bitsch	8	Sim	Não
<i>Huit Grandes Études de technique mélodique</i>	Miluccio	10	Não	Não
<i>Quinze Études</i>	Bach	9	Não	Não
<i>Vingt-Deux Études Modernes</i>	Périer	9	Não	Não
<i>Vingt Études de Virtuosité</i>	Périer	7	Não	Não

Tabela 34 – Estudos e métodos do programa de 8º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

## 10.2 Análise dos dados recolhidos

Através da observação das tabelas 8 e 9, referentes aos conteúdos programáticos do primeiro grau do ensino oficial de música, conclui-se facilmente que não há, praticamente, qualquer repertório que se possa enquadrar nas estéticas contemporâneas. Principalmente na tabela referente aos estudos e métodos, é ainda possível observar que existe uma grande diversidade de métodos, muitos dos quais referidos em poucos programas, o que pode ser sinal da existência de grandes diferenças ao nível do ensino em diferentes escolas e também do facto de algumas escolas considerarem que é necessário atualizar o programa com novos materiais.

Ainda assim, vale a pena refletir sobre o motivo pelo qual o repertório baseado em estéticas contemporâneas não é incluído neste nível de ensino. Nos questionários analisados no capítulo seguinte, é possível observar que alguns docentes consideram que existem outras prioridades mais importantes do que a abordagem de repertório contemporâneo no ensino básico, principalmente na fase inicial. Porém, tal como é referido por alguns autores no estado da arte, este é um campo em que as crianças têm muita facilidade em entrar que pode até ser muito estimulante para elas, não havendo por isso uma justificação plausível para este facto.

Outro dos problemas encontrados pelo mestrando que justifica a inexistência de repertório contemporâneo neste nível de ensino é o facto de não existirem nem peças nem estudos que se enquadrem nesta estética (*senso lato*) e sejam suficientemente fáceis para serem trabalhados por estudantes deste grau. A única entrada da tabela 9 que possui alguns materiais nestas condições, que corresponde ao método *Le Clarinettiste débutant*, acaba por não ser relevante porque apresenta unicamente dois pequenos duos dodecafónicos mesmo no final do livro.

De modo a tentar colmatar este problema, o mestrando apresenta no anexo D um livro de estudos elaborado pelo próprio, com estudos dodecafónicos baseados numa tabela de serialismo, revistos pelo jovem compositor português André Simões. Apesar de conhecer o instrumento, como o mestrando não tem conhecimentos significativos de composição, considerou que seria importante ter uma opinião e uma revisão elaborada por uma pessoa desta área, por forma a que estes estudos tenham mais validade artística e pedagógica.

Tal como acontece nas tabelas anteriores, nas tabelas 10 e 11 também existem várias entradas que apenas são referidas em um ou dois programas. Uma destas

entradas, corresponde ao livro *Studi moderni e progressivi per clarinetto* de Giorgio Babbini (n.1962) que apesar de ser um pouco difícil para este grau (o próprio autor sugere que estes estudos sejam trabalhados no 3º e 4º grau) é um excelente livro para começar a abordar não só repertório contemporâneo como também as técnicas extensas porque tem uma grande secção inicial que explica o que são e como se produzem diversos efeitos no clarinete. No entanto, é importante referir que estes estudos foram escritos para o clarinete italiano (que, apesar de ser muito parecido com o clarinete francês, mais frequentemente utilizado em Portugal, tem uma chave suplementar que possibilita a execução de outros multifónicos), o mesmo para o qual foi escrita a *Sequenza IXa* de Luciano Berio (1925-2003); por essa, e tal como acontece nesta última, alguns multifónicos não funcionam no clarinete francês.

Nas tabelas referentes ao programa de 3º grau não existe qualquer entrada que se possa inserir na estética em estudo.

Nos conteúdos programáticos do 4º grau, apresentados nas tabelas 15, 16 e 17, surgem um total de três entradas que se enquadram na estética em estudo, não sendo, no entanto, um número considerável face ao total de peças e estudos.

Nas quatro tabelas seguintes, referentes ao programa de 5º grau, encontra-se apenas uma entrada (tratando-se de uma peça referida também no programa de 4º grau), sendo, no entanto, importante referir a existência de uma obra que, apesar de não se enquadrar na estética em estudo, possui uma técnica extensa, nomeadamente, o *gilssando*. Para o mestrando, este é um dado extremamente importante porque não são raros os professores e músicos que, por não trabalharem música contemporânea, também não desenvolvem o seu domínio destas técnicas, sobre o argumento de que elas são pouco utilizadas no repertório do instrumento. No entanto, a *Sonatina* de Arthur Honegger (1892-1955) é um exemplo, entre outros, de que este não é de todo um argumento válido e que de facto é necessário ensinar estas técnicas aos estudantes porque elas também aparecem em repertório que está inserido no cânone do instrumento.

Nas tabelas 22, 23 e 24, referentes ao próximo nível de ensino, o número de obras que podem ser enquadradas na estética em estudo aumenta para duas, havendo mais uma vez referência à peça anteriormente referida, que recorre a técnicas extensas.

Neste ponto, correspondente aos 2º e 3º ciclos de ensino e ao primeiro ano do ensino secundário, já é possível constatar quão pouco abordada é a música contemporânea no ensino oficial do clarinete em Portugal. Até ao 6º grau inclusivé,

existem apenas oito entradas nas tabelas, que na realidade correspondem a seis devido à repetição de obras, o que, se comparado com o resto do programa, é uma parcela muito pequena. Como os programas apresentam sempre muitas mais obras do que aquelas que são efetivamente trabalhadas, de modo a existir possibilidade de escolha e para evitar que os alunos de uma classe toquem todos o mesmo repertório, é ainda muito provável que os discentes não estudem nenhuma das obras ou estudos enquadradas em estéticas contemporâneas, devido por um lado ao diminuto número de referências nos programas de instrumento e, por outro lado, a uma atitude tipicamente relutante face às referidas estéticas.

Ao observar as tabelas referentes aos últimos dois anos de ensino, é facilmente perceptível, principalmente ao nível das peças, que não existem grandes alterações. Tal acontece porque muitos dos programas conseguidos pelo mestrando não tinham qualquer informação relativa aos dois últimos anos e os que tinham, eram cópias quase exatas do programa do conservatório nacional que, tal como foi referido anteriormente, é muito antigo. Apesar de existirem algumas entradas que se enquadram na estética em estudo, face ao grande número de peças existentes, o repertório contemporâneo é escasso. Nos estudos, pode-se afirmar que existem uma quantidade relevante de livros face ao número total, sendo que apenas um deles aborda técnicas extensas.

Fazendo uma reflexão geral quanto aos dados obtidos, é possível afirmar que existem muito poucas obras e estudos contemporâneos incluídos nos programas de ensino do clarinete em Portugal, número este que ainda é mais reduzido quando se pensa na quantidade de repertório que inclui técnicas extensas. No entanto, tal como foi referido anteriormente, existem peças relativamente antigas que incluem algumas destas técnicas sendo, por isso, necessário que os discentes aprendam a executá-las. Mesmo para alunos que mais tarde não prossigam os seus estudos musicais no ensino superior, muitas escolas possuem ensembles de música contemporânea, ou grupos mais pequenos destinados à interpretação de peças de alunos de composição que muitas vezes incluem estas técnicas. No ensino superior, o problema torna-se ainda mais evidente porque existe um grande número de peças que necessita deste conhecimento por parte dos instrumentistas e também porque muitas vezes os estudantes são questionados para tocarem peças de colegas dos cursos de composição, que ao escreverem música recente, muitas vezes utilizam estas técnicas e recorrem aos próprios instrumentistas para saberem ao certo o que é possível ou não fazer com

o instrumento. Além disto, numa fase final ou até mesmo posterior aos estudos, é fundamental que os jovens músicos tenham a capacidade de poder aceitar trabalhos, regra geral escassos em Portugal devido ao mercado extremamente competitivo e diminuto, em que frequentemente é exigido que o intérprete domine uma grande variedade destas técnicas.

## 11. Inquérito destinado a docentes

Apesar do inquérito destinado a docentes ter sido enviado a cerca de 25 profissionais da área e ter estado disponível para resposta durante cerca de cinco meses, o mestrando conseguiu apenas oito respostas. Não sendo um número relevante no panorama do ensino do instrumento em Portugal, o autor optou ainda assim por divulgar os respectivos dados, pois estes revelam pontos de vista interessantes no âmbito deste trabalho.

É ainda importante referir que os inquéritos foram enviados diretamente às pessoas em causa, em vez de terem sido colocados na internet, para evitar que qualquer pessoa respondesse, garantindo desta forma que as respostas são apenas de professores do ensino oficial de música.

### 11.1 Resultados

De seguida são apresentados os resultados obtidos nas respostas ao inquérito destinado a docentes de clarinete em Portugal.

**1 - No ensino artístico especializado, recorre a repertório de estética contemporânea com o objetivo de potenciar o desenvolvimento dos estudantes?**

8 respostas

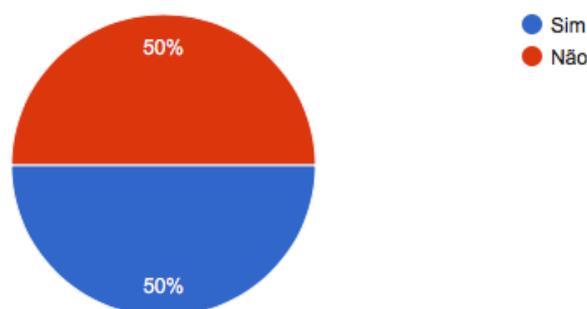


Gráfico 1 – Questão N°1 do questionário destinado a docentes

Logo na primeira questão, é possível ver que existem docentes que não recorrem a qualquer repertório contemporâneo ao longo do percurso académico dos seus discentes, atestando a ideia de que, perante o número significativo de estudos e peças de estéticas contemporâneas nos programas, há professores que evitam trabalhar as raras peças e estudos contemporâneos que deles constam, talvez por não terem interesse ou por não estarem preparados para esta abordagem.

## 2 – Dê alguns exemplos de repertório desta estética que costuma fornecer aos seus estudantes dos seguintes ciclos: Básico e Secundário

5 respostas

Básico: Lied de Luciano Berio, Estudos Babbini Secundário: 3 Peças de Stravinsky, On the Edge de Sérgio Azevedo, Capriccio de Sutermeister
On the edge, sutermeister, Penderecki
Capriccio de sutermeister e 3 peças de stravinsky
Improviso de Joly Braga Santos. Serenata de Jorge Salgueiro. 3 pecas para clarinete solo de Sérgio Azevedo. Langará de Alexandre Delgado.
3 Peças de stravinsky e Capriccio de Sutermeister

Figura 3 – Questão N°2 do questionário destinado a docentes

Através das respostas à segunda questão é possível elaborar duas listas de repertório, sendo cada uma delas referentes a ciclos distintos:

### **Ensino Básico**

*Lied* de Berio

*Studi moderni e progressivi per clarinetto* de Babbini

*Serenata* de Jorge Salgueiro

*Improviso* de Joly Braga Santos

### **Ensino Secundário**

*On the Edge* de Sérgio Azevedo

*Três Miniaturas* de Penderecki

*Capriccio* de Sutermeister

*Três peças* de Stravinsky

*Langará* de Alexandre Delgado

Do repertório referido pelos docentes que responderam, apenas os estudos de Babbini possuem técnicas extensas. Algumas das obras em causa, podendo ser consideradas contemporâneas por terem sido compostas há muito pouco tempo e estando os respectivos compositores ainda vivos, não podem no entanto ser enquadradas na estética em estudo, tal como acontece com determinadas obras do século XX para clarinete solo, que também não podem ser enquadradas nesta estética.

### 3 – Alguma das obras / estudos continha técnicas extensas?

7 respostas

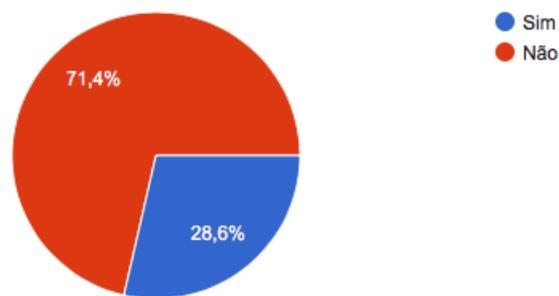


Gráfico 2 – Questão N°3 do questionário destinado a docentes

No gráfico anterior, é possível observar que grande parte das obras abordadas por professores recorre à utilização de técnicas extensas, o que atesta a necessidade dos estudantes se familiarizarem com elas.

#### 4 – Considera importante que os discentes tenham contacto com estas técnicas numa fase inicial do seu percurso académico? Porquê?

8 respostas

Sim porque algumas destas técnicas não têm um grande grau de dificuldade e podem ser uma ferramenta muito útil para estimular o gosto do instrumento nos estudantes.
Sim porque estimula a sua criatividade. Quanto mais cedo o aluno se habituar a este tipo de música, mais natural esta será para ele.
Sim porque é importante terem contacto com a linguagem musical dos nossos dias.
Não. Há outros aspectos mais importantes a serem trabalhados no início.
Parece-me importante que tenham contacto desde que os conceitos base estejam solidificados. É urgente que os nossos alunos percebam a diversidade do seu instrumento assim como este pode ser multifacetado.
Sim, é importante. É preciso conhecerem este tipo de repertório, de o executar e saber a sua linguagem. Também é importante pela divulgação de obras deste tipo.
Não.
Não porque no início há outras coisas importantes que têm de ser trabalhadas antes de começar a trabalhar obras desta estética com os alunos.

Figura 4 – Questão Nª4 do questionário destinado a docentes

Nas respostas à quarta questão, é possível observar alguns pontos interessantes. Tal como é possível ler nas respostas obtidas, alguns docentes não atribuem valor algum à aprendizagem quer deste repertório quer das técnicas extensas, havendo, no entanto, outros que vão de encontro aos autores citados no estado da arte, que referem que muitas destas técnicas não são difíceis e que podem ser introduzidas às crianças logo numa fase inicial do estudo da música, podendo até constituir um estímulo para os estudantes.

É certo que nem todos os estudantes poderão gostar ou identificarem-se com este repertório da mesma maneira mas é fundamental dar a conhecer aos discentes a versatilidade e as possibilidades do seu instrumento.

## 5 – Reconhece vantagens no estudo de repertório contemporâneo para clarinete no ensino artístico especializado? Quais?

8 respostas

Sim. Além de, muitas vezes, ser um repertório que motiva os alunos, o estudo destas peças e estudos pode desenvolver bastante a leitura dos alunos, porque normalmente o grau de exigência é maior do que no repertório fácil e porque a variedade de repertório prepara melhor os alunos para uma possível atividade profissional como músicos.
A estimulação da criatividade e a abertura da mentalidade para outro tipo de música
Sim. O domínio das potencialidades do instrumento no que diz respeito aos efeitos que surgem não música contemporânea .
Sim pela dificuldade rítmica que muitas vezes estas obras apresentam
A execução de obras de diferentes estilos permite que os alunos disponham de conhecimento para o futuro.
Sim. O conhecimento de técnicas modernas e de tipos de escrita novos ou diferentes.
Sim. Todos os estilos e períodos históricos são importantes. Novos desígnios, diferentes abordagens, mais liberdade de desempenho.
Não

Figura 5 – Questão N°5 do questionário destinado a docentes

Das respostas obtidas à oitava pergunta, é apenas de evidenciar que praticamente todos os docentes que responderam, incluindo aqueles que não fornecem repertório desta estética aos seus alunos, reconhece que o seu estudo tem vantagens. Com isto, interrogamo-nos sobre as razões pelas quais alguns não o trabalham com os seus estudantes.

## 6 – Reconhece desvantagens no estudo de repertório contemporâneo para clarinete no ensino artístico especializado? Quais?

7 respostas

Não
A desmotivação quando o aluno não consegue entender este tipo de música. Nestes casos é necessário o apoio do docente para guiar o aluno
Não
A não solidificação de conceitos base como embocadura, articulação ou respiração pode dificultar ou até mesmo prejudicar o trabalho específico do instrumento.
Para alunos que não tenham ainda algumas bases da prática do clarinete solidificadas, a execução deste tipo de repertório pode não ajudar a consolida-los.
Não.
Não, desde que este estudo seja realizado a partir do ensino secundário, quando o aluno já deverá ter bases sólidas.

Figura 6 – Questão N°6 do questionário destinado a docentes

Na resposta à sexta pergunta, alguns docentes afirmam desconhecer desvantagens no estudo de repertório contemporâneo com os seus alunos. Ainda assim, alguns referem que podem surgir alguns problemas no estudo desta estética. De todas as desvantagens apontadas, o mestrando não se revê em nenhuma porque considera fundamental tratar este repertório não como algo especial mas sim da mesma maneira que as obras e estudos de qualquer outro período da história da música. O importante é apresentar aos estudantes estas peças exatamente como todas as outras e não como algo que seja muito difícil ou até mesmo impossível porque, por vezes, as crianças são muito influenciáveis e tomam logo a opinião do docente como própria. Claro que para isto acontecer, o docente tem de olhar para este repertório desta forma e estar à vontade com o mesmo.

Ainda assim, existem autores que defendem exatamente o contrário, afirmando que o estudo destas estéticas, e principalmente das técnicas a que normalmente elas recorrem, pode ser benéfico para a interpretação de qualquer obra, independentemente do período ou estilo em que se enquadra. Exemplo disto, é um projeto desenvolvido na Universidade de Aveiro pela flautista, docente e investigadora Monika Streitová (2011), em que foram escolhidas algumas técnicas extensas para abordar com alunos de licenciatura, que acabaram por demonstrar alguns dos benefícios da sua aprendizagem na abordagem de repertórios convencionais.

Apesar de este estudo ter sido realizado com alunos de flauta transversal, alguns dos benefícios citados de seguida também se observam com clarinetistas, quando iniciam o estudo destas técnicas. A autora afirma que

foram confirmados os seguintes benefícios: desenvolvimento do relaxamento da embocadura durante o acto de execução; flexibilidade da embocadura, indispensável para as grandes mudanças de registo; colocação da língua de maneira mais consciente na articulação; maior capacidade de manutenção da tensão no diafragma e possibilidade do seu reforço imediato; maior criatividade e flexibilidade na execução, associada à respectiva posição da embocadura de forma a permitir a criação de diferentes cores tímbricas e assim ajudar a desenvolver uma originalidade sonora. (Streitová, 2011: 143-144)

**7 – Considera que o facto de muitos docentes / músicos, não terem contacto com este tipo de música na sua atividade profissional e, enquanto estudantes, não terem trabalhado música contemporânea, faz com que se interessem menos por este repertório?**

8 respostas

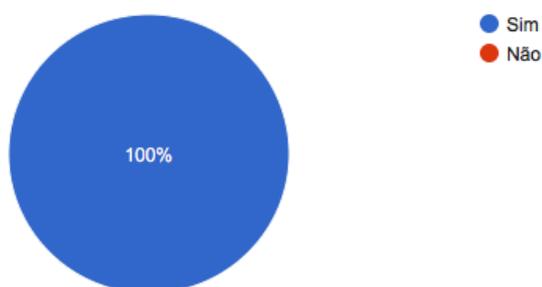


Gráfico 3 – Questão N°7 do questionário destinado a docentes

No gráfico representativo das respostas à pergunta número 7, é evidente que todos os professores consideram que o contacto com esta música na sua atividade profissional e também na sua experiência enquanto estudantes tem influência direta nas escolhas de repertório que fazem atualmente para os seus alunos.

## 12. Inquérito destinado a estudantes

Tal como sucedeu no inquérito destinado a docentes, infelizmente, também no questionário destinado a estudantes, o mestrando não conseguiu o número de respostas que pretendia para a realização do presente estudo.

O reduzido número de respostas deve-se ao facto de o autor ter facultado este inquérito aos docentes juntamente com o questionário destes e ter solicitado que divulgassem pelos seus alunos. Como muitos deles não responderam, é muito provável que também não o tenham distribuído pelos seus discentes.

### 12.1 Resultados

De seguida são apresentados os resultados obtidos nas respostas ao inquérito destinado a estudantes de clarinete em Portugal.

#### 1 – Qual o ciclo de ensino que frequenta / frequentou?

28 respostas

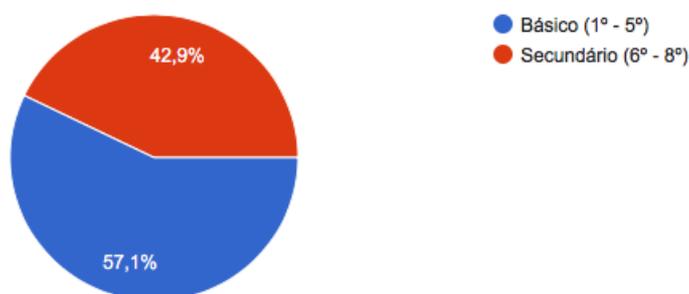


Gráfico 4 – Questão N°1 do questionário destinado a estudantes

A primeira questão do questionário destinado a estudantes tinha como objetivo perceber o nível frequentado pelos alunos, porque caso houvesse uma discrepância grande num dos níveis, poderia causar impacto nos resultados.

**2 – No seu percurso académico trabalhou algumas peças / estudos que se possam inserir na estética da música contemporânea? (Em caso da sua resposta ser negativa o inquérito está finalizado)**

28 respostas

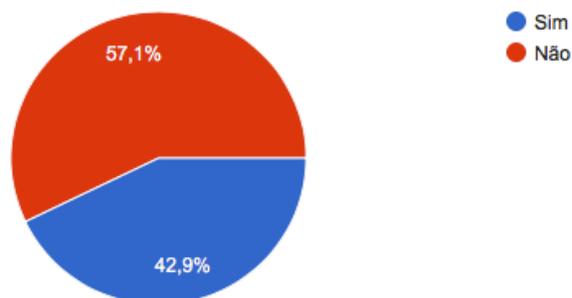


Gráfico 5 – Questão N°2 do questionário destinado a estudantes

Na resposta à questão que tinha como objetivo perceber se era comum os estudantes trabalharem este repertório nas aulas de instrumento, tal como é possível visualizar no gráfico 5, a maior parte deles respondeu de forma negativa, sendo que da percentagem daqueles que trabalharam, a maior parte não estudou técnicas extensas, tal como se pode observar no gráfico 6.

**3 – Alguma das obras / estudos continha técnicas extensas?**

11 respostas

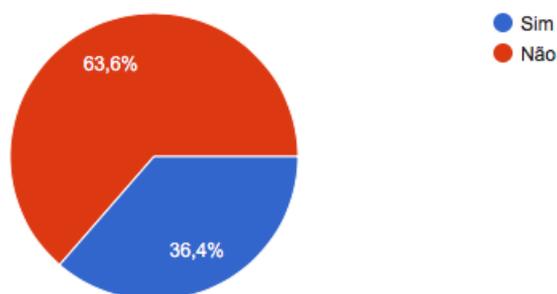


Gráfico 6 – Questão N°3 do questionário destinado a estudantes

Através da leitura do gráfico referente à terceira questão, é possível concluir-se que os professores evitam facultar obras que recorram a técnicas extensas aos seus alunos.

#### 4 – Teve alguma dificuldade em compreender este tipo de repertório?

13 respostas

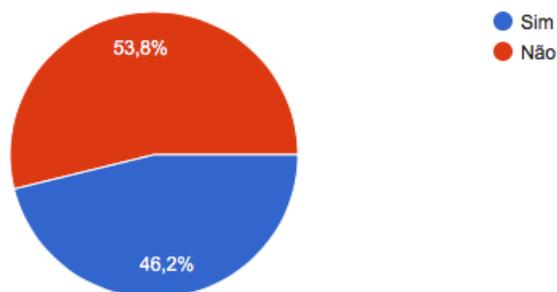


Gráfico 7 – Questão N°4 do questionário destinado a estudantes

Apesar dos dados obtidos na quarta questão não serem os esperados, observa-se, ainda assim, que a maioria dos estudantes não teve dificuldade em abordar este repertório, talvez graças à abordagem realizada pelos seus professores. No entanto, o número de respostas negativas diminuiria certamente caso houvesse uma grande percentagem de alunos mais novos, que ainda têm uma abertura maior a diferentes estéticas artísticas, como foi demonstrado no capítulo 9.

#### 5 – Gostou de trabalhar este tipo de música?

13 respostas

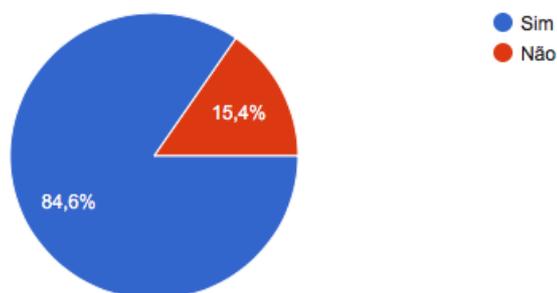


Gráfico 8 – Questão N°5 do questionário destinado a estudantes

Apesar de alguns docentes referirem a desmotivação dos estudantes como uma possível desvantagem da abordagem desde repertório, a grande maioria dos alunos que responderam ao inquérito afirmam ter gostado desta experiência.

**6 – Elabore uma lista de repertório desta estética que trabalhou nas suas aulas de clarinete.**

5 respostas

Capriccio, H. Sutermeister (3)
Livro de estudos Georgio Babinni
Sutermeister, figuracões - Filipe Pires, monólogo nr.3, streaming, Stravinsky

Figura 7 – Questão N°6 do questionário destinado a estudantes

Tal como é possível observar nas respostas obtidas, o número de obras referidas pelos alunos é muito reduzido, não havendo diversidade alguma. Algumas das peças aqui apresentadas, que por acaso são as que surgem mais vezes nem se podem considerar contemporâneas apesar de terem sido escritas no século XX. Das obras referidas, as únicas que podem ser enquadradas nesta estética são os estudos de Babbini e *Figurações* de Filipe Pires (1934-2015).

### **13. Proposta de conteúdos programáticos para a disciplina de clarinete**

A proposta programática que se segue surge não só a partir do conhecimento adquirido ao longo do presente ano letivo como, também, da experiência, ainda que reduzida, de lecionação do mestrando.

Após concluir que muito pouco repertório de estéticas contemporâneas consta dos programas do ensino oficial de clarinete em vigor, o mestrando procurou incluir estudos ou peças desta estética em todos os anos de ensino de modo a dar a conhecer a mesma a todos os estudantes, por forma a que os alunos que prossigam os seus estudos musicais no ensino superior se familiarizem com esta logo desde cedo, bem como algum repertório de compositores portugueses de modo a divulgar o trabalho que se faz no nosso país.

Antes da apresentação do programa, é ainda necessário referir que esta será apenas uma proposta entre várias possibilidades que pretende que os alunos ao longo do seu percurso vão trabalhando mais obras desta estética procurando um equilíbrio com o restante repertório. As obras indicadas consistem apenas em exemplos, ou linhas orientadoras podendo ser substituídas por outras do mesmo nível. Relativamente aos estudos, pressupõe-se que os alunos trabalhem os métodos até ao fim, mesmo que para isto os tenham de continuar a trabalhar no ano ou nos anos letivos seguintes. Assim, apenas é indicado o ano em que os alunos deverão começar a trabalhar os métodos, cabendo ao docente gerir a altura do mesmo em que deverá inserir cada um. No entanto, é importante referir que, idealmente, o aluno deverá trabalhar dois ou mais métodos do mesmo nível, para ir avançando progressivamente de modo a solidificar o conhecimento que vai adquirindo, e também para evitar que chegue muito rápido a estudos que estão além das suas capacidades musicais. Ao abordar mais repertório, o estudante vai melhorando a leitura e os seus problemas técnicos.

No final, são ainda apresentados alguns títulos de manuais para trabalho base que podem ser abordados em qualquer grau, sendo que o nível de dificuldade pedido pelo docente terá de variar consoante o discente com que esteja a trabalhar.

### **Objetivos Gerais:**

- Melhorar a qualidade do processo de ensino e aprendizagem da execução musical com o clarinete;
- Fornecer ao aluno as competências e os conhecimentos necessários para a progressão de estudos musicais no nível superior;
- Desenvolver a sua capacidade de execução estilisticamente adequada;
- Desenvolver bons hábitos de estudo fomentando o gosto por uma evolução constante;
- Dar a capacidade ao aluno de se auto-avaliar em qualquer altura do seu percurso;
- Incentivar a participação nas audições da classe e nas outras atividades da escola;
- Incentivar a participação em concursos, *masterclasses* e recitais fora do espaço escolar.

### **1º Grau**

#### **Objetivos Específicos:**

- Identificar os elementos que constituem o clarinete bem como o respetivo modo de utilização;
- Adquirir noções básicas de embocadura e respiração;
- Desenvolver uma postura corporal correta para a prática do clarinete;
- Distinguir noções de leitura;
- Utilizar dinâmicas contrastantes;
- Dominar e aplicar a execução de diferentes articulações.

**Conteúdos:**

<b>Peças 1º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>Bravo!</i> (Livro de peças para clarinete e piano)	Carol Barrat	Boosey & Hawks
<i>Clarinet Exam Pieces ABRSM Grade 1</i> (Livro de peças para clarinete e piano)	Vários	ABRSM
<i>Clarinet Music for beginners</i> (Livro de peças para clarinete e piano)	Vários	Musica Budapest
<i>Chanson de Robin</i>	Joubert	Combre
<i>Mon premier solo de clarinette</i>	Jacques Barat	Alphonse Leduc

Tabela 35 – Proposta programática: Peças 1º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Métodos e Estudos 1º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>L' A.B.C. Du Jeune Clarinettiste</i>	Guy Danguin	Gérard Billaudot
<i>Le Clarinettiste Debutant</i>	Jean Noel Crocq	Robert Martin
<i>Paul Harris's Clarinet Basics</i>	Paul Harris	Faber Music
<i>Vingt études mélodiques très faciles</i>	Périer	Alphonse Leduc
<i>12 Estudos contemporâneos fáceis</i>	Diogo Mendes	Autor

Tabela 36 – Proposta programática: Métodos e Estudos 1º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

**Tonalidades a abordar no trabalho de escalas e respectivos arpejos:** Apenas as tonalidades maiores até uma alteração e a escala cromática

## 2º Grau

### Objetivos Específicos:

- Desenvolver noções de embocadura e respiração;
- Estabelecer uma postura corporal correta para a prática do clarinete;
- Ampliar noções de leitura;
- Incrementar controlo da coluna de ar que permita a utilização de uma maior paleta de dinâmicas.

### Conteúdos:

Peças 2º Grau		
Título	Compositor	Edição
<i>Ballade</i>	Serge Dangain	Alphonse Leduc
<i>Caprice</i>	Serge Dangain	Alphonse Leduc
<i>Clarinet Exam Pieces ABRSM Grade 2</i> (Livro de peças para clarinete e piano)	Vários	ABRSM
<i>Disney Solos (Livro de Playalongs)</i>	Vários	Hal Leonard
<i>Idylle</i>	Bozza	Alphonse Leduc
<i>Pièces Classiques Célèbres pour clarinette et piano</i>	Vários	Alphonse Leduc
<i>Recital</i>	Serge Dangain	Alphonse Leduc
<i>Romance</i>	Dubois	Alphonse Leduc
<i>Souvenir</i>	Serge Dangain	Alphonse Leduc

Tabela 37 – Proposta programática: Peças 2º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Métodos e Estudos 2º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>24 Études Atonales Faciles pour saxophone</i>	Guy Lacour	Gérard Billaudot
<i>20 Études Faciles</i>	Lancelot	Gérard Billaudot
<i>Le Clarinettiste preparatoire</i>	Jean Noel Crocq	Robert Martin
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.1</i>	Kurkiewicz	PWM

Tabela 38 – Proposta programática: Métodos e Estudos 2º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

**Tonalidades a abordar no trabalho de escalas e respectivos arpejos:** Todas as tonalidades maiores e menores até duas alterações e a escala cromática

### 3º Grau

**Objetivos Específicos:**

- Prosseguir o desenvolvimento de noções de embocadura e respiração;
- Continuar o desenvolvimento ao nível da leitura;
- Implementar o desenvolvimento ao nível do controlo da coluna de ar que permita a utilização de uma maior paleta de dinâmicas.

**Conteúdos:**

<b>Peças 3º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>Aria</i>	Bozza	Alphonse Leduc
<i>Clarinet Exam Pieces ABRSM Grade 3</i> (Livro de peças para clarinete e piano)	Város	ABRSM
<i>Fox hunt</i>	Endresen	Rubank Publications
<i>Le Petit Nègre</i>	Debussy	Alphonse Leduc
<i>Promenade</i>	Clérisse	Alphonse Leduc
<i>Sonatina</i>	Mozart	EMB
<i>Suite Rustique</i>	Victory	Alphonse Leduc
<i>Vieille Chanson</i>	Clérisse	Alphonse Leduc

Tabela 39 – Proposta programática: Peças 3º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Métodos e Estudos 3º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>Studi moderni e progressivi per clarinetto vol. 1</i>	Babbini	College Music
<i>Vingt Études Faciles</i>	Delécluse	Alphonse Leduc
<i>Vingt études faciles et progressives</i>	Perier	Alphonse Leduc
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.2</i>	Kurkiewicz	PWM

Tabela 40 – Proposta programática: Métodos e Estudos 3º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

**Tonalidades a abordar no trabalho de escalas e respectivos arpejos:** Todas as tonalidades maiores e menores até três alterações e a escala cromática

#### 4º Grau

##### Objetivos Específicos:

- Continuar o desenvolvimento de noções de embocadura e respiração;
- Prosseguir o desenvolvimento ao nível da leitura;
- Incrementar o desenvolvimento ao nível do controlo da coluna de ar que permita a utilização de uma maior paleta de dinâmicas;
- Desenvolver noções de homogeneidade;
- Implementar noções de controlo da afinação.

##### Conteúdos:

<b>Peças 4º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>Chant Slave</i>	Barat	Alphonse Leduc
<i>Clarinet Exam Pieces ABRSM Grade 4 (Livro de peças para clarinete e piano)</i>	Város	ABRSM
<i>Complainte du Jeune Indien</i>	Tomasi	Alphonse Leduc
<i>Concerto</i>	Dimler	Kunzelmann
<i>Concerto N°3</i>	Stamitz	Peters
<i>Improviso</i>	J. B. Santos	Ava
<i>Méditation</i>	Jolivet	Gérard Billaudot
<i>Petit Concert</i>	Milhaud	Gérard Billaudot

Tabela 41 – Proposta programática: Peças 4º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Métodos e Estudos 4º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>40 Études vol.1</i>	Blancou	Alphonse Leduc
<i>Études progressives et Mélodiques vol.1</i>	Jeanjean	Alphonse Leduc

Tabela 42 – Proposta programática: Métodos e Estudos 4º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

**Tonalidades a abordar no trabalho de escalas e respectivos arpejos:** Todas as tonalidades maiores e menores até quatro alterações e a escala cromática

### **5º Grau**

#### **Objetivos Específicos:**

- Consolidar noções de leitura ao nível da articulação, técnica, sonoridade e ataques;
- Prosseguir o desenvolvimento ao nível do controlo da coluna de ar que permita a utilização de uma maior paleta de dinâmicas;
- Aperfeiçoar e desenvolver a homogeneidade entre diferentes registos;
- Continuar o desenvolvimento de noções de controlo da afinação;
- Desenvolver noções de estilo;
- Implementar autonomia no estudo individual.

#### **Conteúdos:**

<b>Peças 5º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>Canto de Luar</i>	Cruz	Ava
<i>Canzonetta</i>	Pierné	Alphonse Leduc
<i>Concerto</i>	Korsakov	Belwin Mills
<i>Concerto em Sib Maior</i>	Pleyel	Kunzelmann
<i>Fantasia and Rondó</i>	Weber	Carl Fischer
<i>Lied</i>	Berio	Universal Edition
<i>Shift</i>	Alvim	Ava
<i>Solo de Concours</i>	Rabaud	Alphonse Leduc
<i>Sonatina</i>	Honegger	Salabert

Tabela 43 – Proposta programática: Peças 5º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Métodos e Estudos 5º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>26 Etudes</i>	Rose	Gérard Billaudot
<i>Studi moderni e progressivi per clarinetto vol. 2</i>	Babbini	College Music
<i>Wybór Etiud e cwiczen na klarinet vol.3</i>	Kurkiewicz	PWM

Tabela 44 – Proposta programática: Métodos e Estudos 5º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

**Tonalidades a abordar no trabalho de escalas e respectivos arpejos:** Todas as tonalidades maiores e menores até cinco alterações e a escala cromática

### **6º Grau**

#### **Objetivos Específicos:**

- Acurar os objetivos desenvolvidos durante o curso básico;
- Suscitar o interesse do aluno para o trabalho de pesquisa de repertório;
- Dominar toda a extensão do instrumento até ao Mi 5 e começar a desenvolver a mesma até ao Sol 5;
- Prosseguir o desenvolvimento de noções de estilo;
- Adquirir independência e motivação para a realização do estudo individual.

#### **Conteúdos:**

<b>Peças 6º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>Capriccio</i>	Sutermeister	Schott
<i>Concertino</i>	Weber	G. Henle Verlag
<i>Concerto em Mib Maior</i>	Krommer	Bärenreiter
<i>Concerto em Sib Maior</i>	Kurpinski	PWM
<i>Introdução e Variações sobre um tema Sueco</i>	Crusell	Amadeus
<i>Phantasiestücke</i>	Gade	Fr. Kistner
<i>On the Edge</i>	Azevedo	Ava
<i>Sarabande et Allegro</i>	Grovlez	Alphonse Leduc

Tabela 45 – Proposta programática: Peças 6º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Métodos e Estudos 6º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>30 Capricci</i>	Cavallini	Ricordi
<i>40 Études vol.2</i>	Blancou	Alphonse Leduc
<i>Études progressives et Mélodiques vol.2</i>	Jeanjean	Alphonse Leduc

Tabela 46 – Proposta programática: Métodos e Estudos 6º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

**Tonalidades a abordar no trabalho de escalas e respectivos arpejos:** Todas as tonalidades maiores e menores e a escala cromática

### 7º Grau

#### Objetivos Específicos:

- Aperfeiçoar as competências desenvolvidas durante os anos anteriores;
- Dominar toda a extensão do instrumento até ao Sol 5 e desenvolver a mesma até ao Lá 5;
- Prosseguir o desenvolvimento de noções de estilo;
- Compreender e transmitir as suas ideias musicais, desde que estas sejam sustentadas quer pela análise das partituras, quer pela audição crítica de gravações de referência;

#### Conteúdos:

<b>Peças 7º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>4 Stücke op. 5</i>	Berg	Universal Edition
<i>Abime des Oiseaux</i>	Messiaen	Durand
<i>A Dança do velho lobo</i>	Pinho	Ava
<i>Concertino</i>	Weber	G. Henle Verlag
<i>Concerto N°2</i>	Canongia	Ava
<i>Concerto Op.5</i>	Crusell	Amadeus
<i>Partita de Flauta em Lá menor BWV 1013</i>	Bach	
<i>Partita de Violino em Ré menor BWV 1004</i>	Bach	
<i>Sonata</i>	Saint Saens	Durand

Tabela 47 – Proposta programática: Peças 7º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Métodos e Estudos 7º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>Douze Études</i>	Dubois	Alphonse Leduc
<i>Orchester-Probespiel (Livro de excertos)</i>	Vários	Peters

Tabela 48 – Proposta programática: Métodos e Estudos 7º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

**Tonalidades a abordar no trabalho de escalas e respectivos arpejos:** Todas as tonalidades maiores e menores e a escala cromática

### 8º Grau

#### Objetivos Específicos:

- Aperfeiçoar as competências desenvolvidas durante os anos anteriores;
- Dominar toda a extensão do instrumento até ao Lá 5 e desenvolver a mesma até ao Dó 6;
- Prosseguir o desenvolvimento de noções de estilo;
- Compreender e transmitir as suas ideias musicais, desde que estas sejam sustentadas quer pela análise das partituras, quer pela audição crítica de gravações de referência.

#### Conteúdos:

<b>Peças 8º Grau</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>2 peças para clarinete solo</i>	Ribeiro	Autor
<i>Concerto Nº1</i>	Weber	G. Henle Verlag
<i>Introdução e Rondó</i>	Widor	Heugel & Cie
<i>Solo de Concours</i>	Messager	Alphonse Leduc
<i>Sonata</i>	Poulenc	Chester Music
<i>Sonatina para clarinete e piano</i>	Horovitz	Novello
<i>Três Peças</i>	Stravinsky	Chester Music

Tabela 49 – Proposta programática: Peças 8º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

<b>Métodos e Estudos 8º Grau</b>			
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>	
<i>28 Etudes pour clarinette sur les modes de a transpositions limitées d Olivier Messiaen</i>	Lacour	Gérard	Billaudot
<i>Douze Études de Rythme</i>	Bitsch	Alphonse	Leduc

Tabela 50 – Proposta programática: Métodos e Estudos 8º Grau (Fonte: Elaboração Própria)

**Tonalidades a abordar no trabalho de escalas e respectivos arpejos:** Escalas de tons inteiros e octatónica.

<b>Trabalho Base</b>		
<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Edição</b>
<i>Clarinet Warm-ups: Materials for contemporary clarinetist</i>	Burke	Dorn Publications
<i>Clarinetto Il suono: arte e tecnica</i>	Carbonare	Riverberi Sonori
<i>Les gammes du clarinettiste vol.1</i>	Didier	Henry Lemoine
<i>Les gammes du clarinettiste vol.2</i>	Didier	Henry Lemoine
<i>The Breathing Gym</i>	Pilafian & Sheridan	Focus on Excellence

Tabela 51 – Proposta programática: Livros para trabalho base (Fonte: Elaboração Própria)

## **Conclusão**

Tal como foi referido anteriormente, o mestrando apresenta um gosto especial pela área que esteve em foco neste estudo. A elaboração desta investigação foi, por isso, apenas mais um importante passo no seu percurso.

Apesar da enorme carga de trabalho envolvida na recolha e tratamento de dados, este trabalho acabou por ser muito gratificante pois foi possível chegar ao fim e graças a esses dados, poder sustentar uma série de opiniões e ideias que este já possuía há algum tempo. Graças à pesquisa de repertório desenvolvida, o autor conheceu ainda muitas obras que por serem pouco tocadas não conhecia anteriormente, o que constituiu um significativo enriquecimento pessoal.

Tendo ficado provada a reduzida abordagem ao repertório de estéticas contemporâneas nos programas de ensino oficial do clarinete e a sua importância, tal como é perceptível através da leitura do gráfico 3, pretende-se que a proposta programática e dos estudos elaborados pelo mestrando possam constituir um contributo real para a escola do clarinete em Portugal, apesar de este aspeto poder ser verificado apenas com o decorrer do tempo.

## REFLEXÃO FINAL

A frequência do presente mestrado e, principalmente, do estágio na EAMCN revelou-se um importante momento de aprendizagem e enriquecimento pessoal para o mestrando.

A primeira secção do relatório potenciou uma reflexão, que obrigou o autor a pensar e rever os aspetos positivos e os aspetos a melhorar na sua atividade enquanto professor. Tal como já foi referido, o mestrando reconhece algumas alterações no seu método de trabalho, fruto da aprendizagem que, efetivamente, esta experiência trabalhosa, mas muito gratificante, lhe proporcionou. A componente de investigação, revelou-se útil acima de tudo por constituir mais um passo num percurso de especialização em música contemporânea, pretendido pelo mestrando.

Como trabalho futuro, fica por realizar e analisar um questionário com mais respostas, que traduza a realidade da escola deste instrumento em Portugal, de modo a conseguir sustentar, ainda com mais certeza, todas as ideias apresentadas no presente estudo.

Chegando, mais uma vez, ao final do 2º ciclo do ensino superior, fica agora a vontade de prosseguir para um doutoramento, com o objetivo de continuar a progredir e a melhorar enquanto músico e professor, já que o conhecimento é uma área que não tem limites.

## BIBLIOGRAFIA<sup>2</sup>

- Babbini, G. (1986). *Studi moderni e progressive per clarinetto*. Forlí: College Music.
- Barbosa, H. (2014). *Estratégias pedagógicas na aprendizagem da emissão de som no clarinete – respiração, material e metodologias de estudo*. (Relatório de Estágio de Mestrado em Ensino da Música não publicado). Universidade do Minho.
- Bartolozzi, B. (1967). *New Sounds for Woodwinds*. London: Oxford University Press.
- Bok, H. & Wendel, E. (1989). *New Tehcniques for the Bass clarinet*. Paris: Editions Salabert.
- Borges, A. (2014). *O compositor na sala de aula: Sonoridades contemporâneas para educação musical*. Dissertação de Pós-Graduação em Música. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Instituto de Artes.
- Brymer, J. (1990). *Clarinet*. London: Kahn & Averill.
- Burke, K. (1995). *Clarinet Warm-ups: Materials for Contemporary Clarinetist*. Medfield: Dorn Publications.
- Camelo, P. (2016). *Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola de Música do Conservatório Nacional: A Embocadura do clarinetista – caraterização, deteção e resolução de problemas*. (Relatório de Estágio de Mestrado em Ensino de Música não publicado). Universidade de Évora.
- Carbonare, A. (1998). *Clarinetto Il suono: arte e tecnica*. Roma: Edizioni Riverberi Sonori.

---

<sup>2</sup> Inclui obras que não foram citadas ao longo do relatório mas cuja leitura contribuiu para a sua realização.

Cardoso, F. (2017). *A Música Contemporânea para Clarinete Solo como meio de desenvolvimento de Competências Musicais na Aprendizagem do Clarinete no Ensino Secundário Especializado*. (Relatório de Estágio de Mestrado em Ensino da Música não publicado). Universidade do Minho.

Gaspar, P. (2010). *Benny Goodman: O clarinete e a improvisação*. (Dissertação de Doutoramento em Música e Musicologia não publicada). Universidade de Évora.

Heile, B. (2009). *The Modernist Legacy*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Kopiez, R. & Lehmann, M. (2008). *The “open-earedness” hypothesis and the development of age-related aesthetic reactions to music in elementary school children*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mendes, D. (2016). *Obras para clarinete solo produzidas por compositores portugueses em 2014 e 2015*. (Dissertação de Mestrado em Música não publicada). Universidade de Évora.

Palheiros, G. & Ilari, B. & Monteiro, F. (2006). “Children’s responses to 20th century “art” music, in Portugal and Brazil”. n *International Conference on Music Perception and Cognition, 9th Proceedings*. (pp. 588-595). Bologna: University of Bologna.

Paynter, J. (2000). “Conceito de Música. Como a própria música nos mostra o que fazer na Educação Musical”. *Revista de Educação Musical* (106). (pp.4-8).

Pinheiro, J. (1999). “A Iniciação Instrumental: O Necessário e o Suficiente” *Revista de Educação Musical* (100). (pp. 19-25).

Pinho, I. (2015). *Técnicas contemporâneas do clarinete – A sua aprendizagem no ensino secundário*. (Dissertação de Mestrado em Ensino da Música não publicada). Universidade de Aveiro.

Porto, S. (2013). *La estética contemporánea y la educación musical del niño. Una investigación-acción sobre la actualidad de la música erudite en contextos artístico-pedagógicos*. Dissertação de Doutorado em Música. Extremadura: Universidad de Extremadura.

Ross, A. (2007). *The Rest is Noise*. New York: Harper Perennial.

Schafer, M. (1997). *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp.

Silva, D. (2013). *A música contemporânea para trombone como estratégia de motivação no ensino secundário*. (Dissertação de Mestrado em Ensino da Música não publicada). Porto: Universidade Católica.

Streitová, M. (2011). *A Influência das técnicas contemporâneas na sonoridade da flauta*. (Dissertação de Mestrado em Ensino da Música não publicada). Universidade de Aveiro.

Sutermeister, H. (1947). *Capriccio for Solo A clarinet*. London: Schott

Vieira, J. (2016). *Um contributo de revisão pedagógica e didática do programa da disciplina de instrumento – Clarinete do curso básico de música*. (Dissertação de Mestrado em Ensino da Música não publicada). Universidade Católica.

Zagonel, B. (1999). *Em direção a um ensino contemporâneo de música*. Periódico do programa de Pós-Graduação em Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

## SITOGRAFIA

Borges, M. (2018). *Escola de Música do “Conservatório Nacional de Lisboa” - Breve notícia histórica.* Acedido em 04/01/2018. URL: <http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/historia/>

Fernandes, C. (2017). *Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento: o sistema de ensino do Real Seminário da Patriarcal (1713-1834).* Acedido em 04/01/18. URL: [http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=850%3Aconferencia-o-sistema-de-ensino-do-real-seminario-da-patriarcal-1713-1834-12-set-18h00&catid=163%3A2013&Itemid=876&lang=pt](http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=850%3Aconferencia-o-sistema-de-ensino-do-real-seminario-da-patriarcal-1713-1834-12-set-18h00&catid=163%3A2013&Itemid=876&lang=pt)

## ANEXO A – INQUÉRITO PARA ESTUDANTES



Este inquérito encontra-se a ser desenvolvido no âmbito do Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: *A Música Contemporânea no ensino do clarinete em Portugal*, relativo ao estágio curricular do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora.

É destinado a estudantes de clarinete que frequentam ou que já frequentaram cursos oficiais de música.

1 – Qual o ciclo de ensino que frequenta / frequentou?

Básico (1º - 5º)

Secundário (6º - 8º)

2 – No seu percurso académico trabalhou algumas peças / estudos que se possam inserir na estética da música contemporânea? (Em caso da sua resposta ser negativa o inquérito está finalizado)

Sim

Não

**3** – Alguma das obras / estudos continha técnicas extensas?

Sim

Não

**4** – Teve alguma dificuldade em compreender este tipo de repertório?

Sim

Não

**5** – Gostou de trabalhar este tipo de música?

Sim

Não

**6** – Elabore uma lista de repertório desta estética que trabalhou nas suas aulas de clarinete.

Ensino Básico

Ensino Secundário

## ANEXO B – INQUÉRITO PARA DOCENTES



Este inquérito encontra-se a ser desenvolvido no âmbito do Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: *A Música Contemporânea no ensino do clarinete em Portugal*, relativo ao estágio curricular do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora. É destinado a docentes de clarinete do ensino artístico especializado.

1 – No ensino artístico especializado, recorre a repertório de estética contemporânea com o objetivo de potenciar o desenvolvimento dos estudantes?

Sim

Não

2 – Dê alguns exemplos de repertório desta estética que costuma fornecer aos seus estudantes dos seguintes ciclos:

Ensino Básico

Ensino Secundário

**3** – Alguma das obras / estudos continha técnicas extensas?

Sim

Não

**4** – Considera importante que os discentes tenham contacto com estas técnicas numa fase inicial do seu percurso académico? Porquê?

**5** – Reconhece vantagens no estudo de repertório contemporâneo para clarinete no ensino artístico especializado? Quais?

6 – Reconhece desvantagens no estudo de repertório contemporâneo para clarinete no ensino artístico especializado? Quais?

7 – Considera que o facto de muitos docentes / músicos, não terem contacto com este tipo de música na sua atividade profissional e, enquanto estudantes, não terem trabalhado música contemporânea, faz com que se interessem menos por este repertório?

Sim

Não

**ANEXO C – EXERCÍCIOS TÉCNICOS**  
**TRABALHADOS PELO ORIENTADOR COOPERANTE**  
**COM OS SEUS ALUNOS**

# Exercícios das Escalas

Escala



Arpejo



Inversões do Arpejo



Arpejo com 7ª



Inversões do Arpejo com 7ª



Arpejo 7ª Dominante





# Mecanismos da Escala Cromática

## Mecanismo 1

The image displays a musical score for 'Mecanismo 1', which is a chromatic scale exercise. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and consists of ten staves of music, numbered 1 through 19. The music is a continuous chromatic scale, moving through all twelve chromatic intervals. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs to indicate the sequence of notes. The exercise is presented in a single melodic line, with the notes of the scale alternating between the treble and bass clefs as they progress. The first staff (measures 1-2) starts on G4 and moves up chromatically. The second staff (measures 3-4) continues from A4 and moves up. The third staff (measures 5-6) continues from B4 and moves up. The fourth staff (measures 7-8) continues from C5 and moves up. The fifth staff (measures 9-10) continues from D5 and moves up. The sixth staff (measures 11-12) continues from E5 and moves up. The seventh staff (measures 13-14) continues from F5 and moves up. The eighth staff (measures 15-16) continues from G5 and moves up. The ninth staff (measures 17-18) continues from A5 and moves up. The tenth staff (measures 19-20) continues from B5 and moves up. The exercise is a single melodic line, with the notes of the scale alternating between the treble and bass clefs as they progress.

21

23

25

28 Mecanismo 2

30

33

36

38

41

43

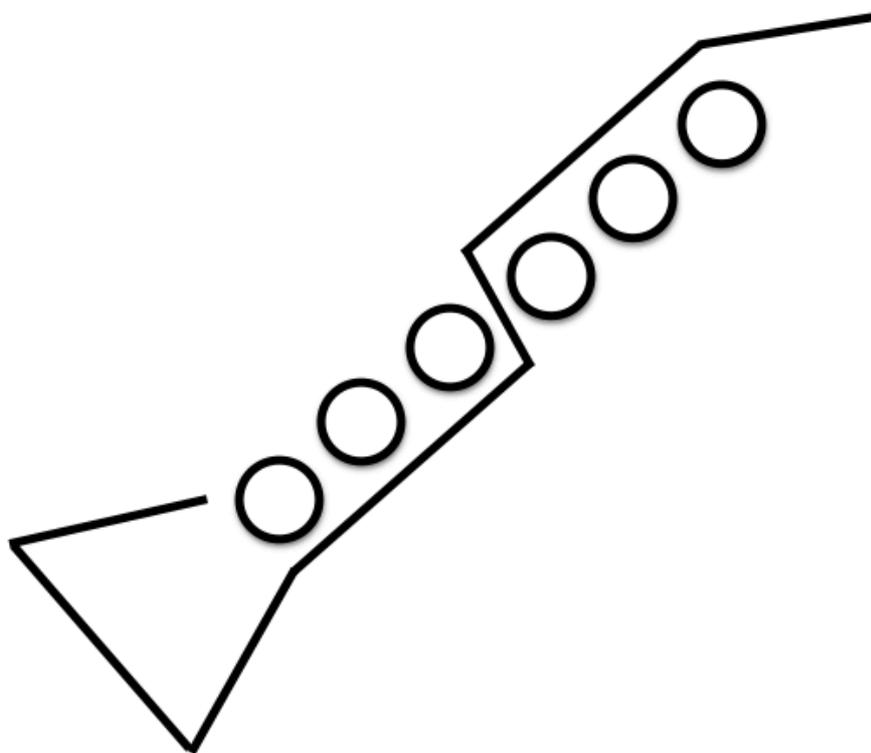
46



***ANEXO C – 12 ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS  
FÁCEIS***

**ESTUDOS COMPOSTOS PELO MESTRANDO PARA  
INCLUIR NO PRESENTE RELATÓRIO REVISTOS E  
EDITADOS PELO COMPOSITOR ANDRÉ SIMÕES**

# 12 Estudos Contemporâneos fáceis



Diogo Mendes

Edição e Revisão de André Simões

2018

Os 12 estudos contemporâneos fáceis surgem no seguimento de uma investigação acerca do repertório contemporâneo que é parte integrante dos programas de clarinete dos cursos oficiais de música em Portugal, realizada no âmbito do Mestrado em Ensino da Universidade de Évora.

Após concluir que existe muito pouco repertório que se possa enquadrar nesta estética presente nos programas, surgiu por parte do compositor a vontade de contribuir com um novo livro de estudos que possibilitasse logo desde cedo o início do percurso nesta estética para um aluno de 1º Grau.

Estes estudos, construídos com base na famosa sequência de Fibonacci, introduzem os jovens às novas sonoridades que foram surgindo ao longo do século XX, assim como ao aspeto visual, pouco tradicional de algumas obras que se estética.

$$\alpha_{\eta} = \alpha_{\eta-1} + \alpha_{\eta-2}$$

## Estudo N°1

Souffle – Efeito de ar a passar dentro do instrumento

Barrilete  $\frac{1}{4}$  ↓ – Tirar no barrilete até baixar à afinação cerca de um quarto de tom

## Estudo N°2

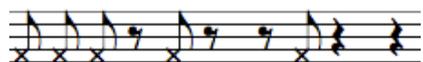
Bisbigliando – Oscilação da altura da nota através da dedilhação

+ – + – Quantidade de oscilações

 – Bisbigliando com ritmo dado

 – Crescendo a partir do nada

**Estudo N°3** – As chavetas indicação a duração de cada gesto de notas. O ritmo deve ser escolhido pelo intérprete.

 – Percussão de Chaves

 – Diminuendo até ao nada

**Estudo N°4** – O intérprete deve escolher uma das opções numéricas indicativas das dinâmicas e seguir sempre o mesmo número até ao final. Em lugar de ter um ritmo dado com uma pulsação, a duração de cada nota é facultada em segundos.

**Estudo N°5**

**Souffle** —→ **Som** – Transformação gradual do efeito de ar dentro do instrumento para som

**S.T** – Slap tongue

Esta técnica consiste em criar uma espécie de vácuo na palheta, que faz com que esta faça um som percussivo, um estalo, quando a língua do instrumentista deixa de estar em contacto com a palheta. Esta técnica divide-se em dois tipos:

Slap tongue com altura definida – som do estalo e da nota que estiver a ser dedilhada;

Slap tongue sem altura definida – só o som do estalo.

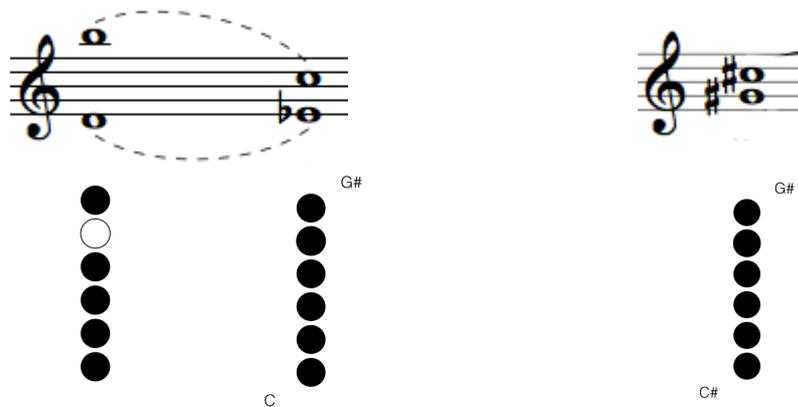
**Estudo N°6** – Estudo com a ordem das notas definida em que o intérprete tem que decidir ou improvisar a duração, dinâmicas e articulações

**Estudo N°7** – Estudo com recurso a electrónica em tempo real que deve ser controlada pelo intérprete.

**Recursos necessários**

- Coluna
- Pedaleira com efeito delay e reverb
- Microfone

Nota: As características do delay ficam ao critério do intérprete



**Estudo N°8** – As chavetas indicação a duração de cada gesto de notas. O ritmo deve ser escolhido pelo intérprete. Electrónica em tempo real que deve ser controlada pelo intérprete.

*tr* 1/2 ↓ – Trilo de meio-tom inferior

**Estudos N°s 9, 10, 11 e 12** – Partituras gráficas que vão aumentando progressivamente o grau de liberdade do intérprete.

①

Calmo

*mp* *mf* *f*

*pp* *mf* *f* Souffle

Barrilete  $\frac{1}{4}$  ↓

Souffle *f* Som *mp* *ff* *mp* *ff*

*mp* *mf*

②

*pp* *ff* Souffle *p (som)* Souffle

13''

*mp* *fp* *fp* *p* *f*

Misterioso

Bisbigliando em ritardando

3

4

5

Musical score for exercise 5, consisting of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with dynamics *mf*, *p*, *mp*, and *p*. There are also markings for "S.T." and a breath mark. The second staff continues the piece with dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*, and includes the instruction "Souffle → Som". The third staff concludes the exercise with dynamics *mf*, *mp*, and "S.T." markings.

6

Musical score for exercise 6, consisting of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with dynamics *mf*, *mp*, and *p*. There are also markings for "S.T." and a breath mark. The second staff continues the piece with dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*, and includes the instruction "Souffle → Som". The third staff concludes the exercise with dynamics *mf*, *mp*, and "S.T." markings.

7

delay  
reverb

8

Misterioso

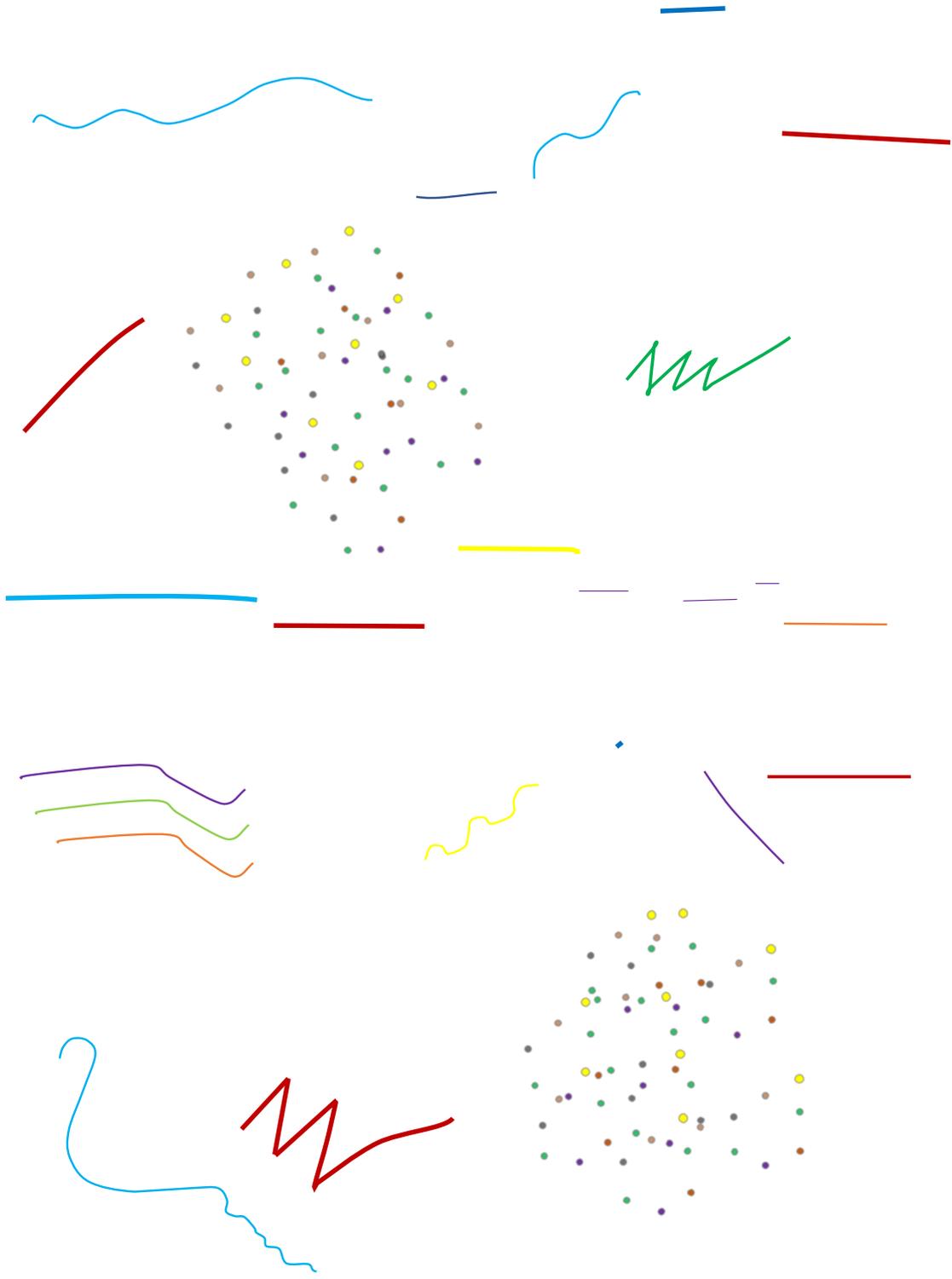
9

Handwritten musical notation for exercise 9, consisting of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several notes with handwritten markings above them: "2''", "3''", "2''", "5'' bisb.", and "3''". The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains notes with markings "8''", "3''", and "2''". The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains notes with markings "13''" and a double bar line at the end. There are also some scribbled lines and wavy marks throughout the notation.

10

Handwritten musical notation for exercise 10, consisting of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains notes with various colorful annotations: blue, orange, pink, yellow, and green lines and shapes. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains notes with colorful annotations: orange, purple, green, and pink lines and shapes. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains notes with colorful annotations: purple, orange, pink, and blue lines and shapes. There are also some scribbled lines and wavy marks throughout the notation.

11



12

