



Universidade de Brasília

**INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**AS MANIPULAÇÕES DO TRATO VOCAL NA EMISSÃO DO REGISTRO AGUDO
E SUPERAGUDO DO CLARONE**

ELAINE CRISTINA RODRIGUES OLIVEIRA

**BRASÍLIA
2020**

ELAINE CRISTINA RODRIGUES OLIVEIRA

**AS MANIPULAÇÕES DO TRATO VOCAL NA EMISSÃO DO REGISTRO AGUDO
E SUPERAGUDO DO CLARONE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Performance

Linha de pesquisa: Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Santos Pereira

Brasília

Dezembro de 2020

Ficha catalográfica: elaborada pela BCE

Será impressa no verso da folha de rosto e não deverá ser contada.



Universidade de Brasília
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

As manipulações do trato vocal na emissão do registro agudo e superagudo do clarone, de autoria de Elaine Cristina Rodrigues Oliveira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Flávio Santos - Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Guilherme Garbosa - Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Prof. Dr. Sérgio Nogueira - Universidade de Brasília (UnB)

Data de aprovação: Brasília, de de 20....

À minha amada filha Helena, razão de todos os meus esforços.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me apoiaram durante a minha formação incentivando-me sempre a estudar música e a seguir o meu caminho como clarinetista.

Ao meu orientador, professor Dr. Flávio Santos, pelo profissionalismo, empatia durante um dos momentos mais delicados da minha vida e por todos os ensinamentos.

Ao professor Dr. Ricardo Freire, pela orientação em parte deste mestrado e por todos os ensinamentos em minha formação musical desde a graduação.

À professora Dra. Delmary Vasconcelos, pelo apoio na realização desta pesquisa.

Ao tenente Josael Moreira, por permitir a flexibilização das minhas escalas de trabalho com as aulas presenciais do mestrado.

Aos claronistas, Diogo Maia, Hugo Queirós, Jussan Cluxnei, Sérgio Albach e Thiago Tavares, que tão gentilmente compartilharam seus conhecimentos para a realização deste trabalho.

A todos que, de alguma maneira, participaram e me apoiaram nesta pesquisa, muito obrigada!

RESUMO

Esta pesquisa apresenta o resultado da investigação das manipulações que ocorrem no trato vocal de claronistas profissionais quando executam o registro agudo e superagudo, a partir da verbalização de suas experiências pessoais. Descreve as estratégias utilizadas por claronistas para a aquisição de um controle eficaz sobre o funcionamento do trato vocal em suas performances. Segundo Alves (2013), instrumentistas de sopro *experts* possuem um grande controle sobre o funcionamento do trato vocal, o que resulta em uma boa qualidade sonora e um domínio relevante na emissão sonora do instrumento como um todo. Esta é uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório e o instrumento utilizado para a coleta de dados foi a entrevista semiestruturada. Os participantes foram estimulados a comentar sobre seus processos de estudo e comunicar suas ações musicais. Os sujeitos foram claronistas profissionais que possuem experiência como solistas. Os conhecimentos externalizados neste estudo podem contribuir para que outros claronistas observem os conceitos apresentados, internalizem e combinem com suas práticas musicais individuais.

Palavras-chave: trato vocal, clarone, claronistas, performance musical.

ABSTRACT

This research presents the result of the investigation of the manipulations that occur in the vocal tract of professional bass clarinet players, when they perform the acute and super-acute record, based on the verbalization of their personal experiences. It describes those used by bass clarinet players to acquire an effective control over the functioning of the vocal tract in their performances. According to Alves (2013), expert wind instrumentalists have great control over the functioning of the vocal tract, which results in good sound quality and a relevant domain in the sound emission of the instrument as a whole. This is an exploratory qualitative research and the instrument used for data collection was a semi-structured interview. Participants were encouraged to comment on their study processes and communicate their musical actions. The subjects were professional bass clarinet players who have experience as soloists. The knowledge externalized in this study can contribute to other bass clarinet players to observe the basic concepts, internalize and combine them with their individual musical practices.

Keywords: vocal tract, bass clarinet, bass clarinet players, musical performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Trato vocal.....	17
Figura 2: Vista da cabeça e parte do pescoço em corte sagital.....	18
Figura 3: Diagrama da forma do trato orofaríngeo e um modelo de tubo do trato para a vogal “a”	19
Figura 4: Diagrama da cavidade bucal e do palato mole em um método de clarone.....	23
Figura 5: Exercício com a utilização de formantes para todos os registros do clarone...24	
Figura 6: Face longa, média e curta, respectivamente.....	28
Figura 7: Da esquerda para a direita: clarinete baixo de 1770; clarinete baixo de Grenser, 1793; clarinete baixo de Papolini, 1810; clarinete baixo de Catterin (Glicibarífono), 1834; clarinete baixo de Sax, 1845.....	30
Figura 8: Solo de Glicibarífono na ópera <i>Emma di Antiochia</i> , de S. Mercadante.....	31
Figura 9: Solo para clarone da ópera <i>Ernani</i> , de G. Verdi.....	32
Figura 10: G. Verdi, <i>Aida</i> , IV Acto.....	33
Figura 11: Clarinete baixo atual.....	34
Figura 12: Solo da ópera <i>Tristão e Isolda</i> , act II (1857-1859) de Richard Wagner.....	35
Figura 13: Registro agudo.....	36
Figura 14: Registro superagudo.....	36
Figura 15: Trecho da obra “Monolog” para clarone de Isang Yun (1917 – 1995)	37
Figura 16: Trecho da obra “Chimaera” para clarone de Enrique Raxach (1932)	37
Figura 17: Posições do superagudo com indicações da utilização de dente na palheta...62	
Figura 18: Estudo XI, de Sauro Berti.....	69
Figura 19: Estudo XI, de Sauro Berti.....	70

SUMÁRIO

Introdução	12
Objetivo geral	15
Objetivos específicos	16
Estrutura do trabalho	16
CAPÍTULO 1 - Revisão de literatura	17
1.1 Trato vocal: contextos e abordagens	17
1.1.1 Sistema de ressonância da fonação.....	19
1.1.2 Estudos científicos e acústicos	20
1.1.3 O trato vocal na performance e no ensino da clarineta e do clarone .	21
1.1.4 Perspectivas físico-musculares do trato vocal.....	25
1.2 Particularidades físicas	26
1.3 Memória muscular do instrumentista	28
1.4 Clarone: breve relato de aspectos evolutivos e mecânicos	30
1.4.1 Registros agudo e superagudo no clarinete baixo	36
1.5 Conhecimento tácito	38
1.6 Conhecimento explícito	39
CAPÍTULO 2 - Metodologia	41
2.1 Pesquisa qualitativa	41
2.2 Seleção dos participantes	42
2.3 Procedimentos	42
2.4 Estratégias de análise de dados	43
CAPÍTULO 3 - Resultados	45
3.1 Iniciação ao clarinete baixo	45
3.2 Utilização da clarineta como parâmetro para a técnica do clarone	49

3.3 Embocadura e flexibilidade (conceitos).....	52
3.4 Conhecimento (tácito ou explícito) das manipulações do trato vocal nos registros agudo e superagudo	57
3.5 Particularidades físicas	64
3.6 Exercícios recomendados para o registro agudo e superagudo e sugestões para a prática de um estudo concreto	66
3.6.1 Diogo Maia.....	66
3.6.2 Hugo Queirós.....	66
3.6.3 Jussan Cluxnei.....	67
3.6.4 Thiago Tavares.....	67
3.6.5 Sérgio Albach.....	68
Considerações finais.....	71
Referências	73
Anexos	79

Introdução

O clarone¹ ou clarinete baixo é um instrumento versátil e de grandes possibilidades técnicas. Ao longo do século XX, músicos como Eric Dolphy², Josef Horák³, Henri Bok⁴ e Harry Sparnaay⁵ construíram carreiras sólidas como solistas e virtuosos do clarone, inspirando as novas gerações de artistas a seguirem caminhos semelhantes. Com o advento de músicos especializados na performance do clarone, construtores foram impulsionados a aperfeiçoar e refinar paulatinamente as particularidades do mecanismo e configuração do instrumento, além de buscar a melhoria da sonoridade e da projeção sonora. Por ser um instrumento capaz de produzir uma vasta gama de cores e dinâmicas, o clarone atraiu a atenção de compositores para a produção de obras específicas, o que resultou em um aumento do repertório e um avanço na literatura do instrumento nas últimas décadas (ILES, 2015).

Apesar do clarone ser um instrumento da família da clarineta, não se trata simplesmente de uma clarineta maior, pois possui técnicas e peculiaridades próprias que carecem de domínio e assimilação pelo executante. O repertório contemporâneo para o

¹ “Neste texto utilizaremos o termo clarone em vez de clarineta baixo. Esta decisão se dá por vários motivos: (1) no Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (FERREIRA, 2009, p. 480) encontramos apenas o verbete ‘clarone’ e não encontramos clarineta ou clarinete baixo; (2) no Dicionário Grove de Música: edição concisa (SADIE, 1994, p. 201) encontramos o verbete ‘clarone’ com sua respectiva descrição sobre o instrumento e no verbete ‘clarineta baixo’ encontramos a seguinte descrição: ‘ver clarone’; (3) pelo fato de que a segunda denominação é um tanto ambígua – visto que comumente se utiliza ainda uma mescla de termos, como ‘clarone alto’ ou ‘clarone baixo’ e ainda ‘clarineta alto’ etc. –; já a primeira, que vem da língua italiana, tem sido a mais corrente historicamente e dentro do meio musical no Brasil” (MARQUES, 2020).

² Eric Dolphy – Claronista americano que instituiu o instrumento nas performances de *jazz*. Iniciou sua carreira no Chico Hamilton Quintet, em Los Angeles, e em 1960 mudou-se para Nova York, juntando-se ao Charles Grupo Mingus. Em suas performances explorou o registro agudo e superagudo do instrumento e incorporou multifonicose. Inspirou claronistas como Henri Bok e Harry Sparnaay (SIMMONS, 2009).

³ Josef Horák – Considerado um pioneiro, foi o primeiro especialista em clarone da história. Em 1955, realizou um importante recital que marcou a história do instrumento, em que incluiu duas composições originais para clarone e importantes transcrições de Girolamo Frescobaldi, Benedetto Marcello, Jan Křitel Vaňhal, Benjamin Godard e Richard Wagner.

⁴ Henri Bok – Claronista holandês, foi professor no Conservatório Superior Codarts/Roterdã em Musikene (San Sebastian, Espanha) e professor convidado no Robert Schumann Hochschule für Musik (Alemanha). Seu livro “*New Techniques for the Bass Clarinet*” é considerado um trabalho padrão para instrumentistas e compositores interessados em técnicas estendidas. Bok é o principal parceiro para a estruturação da escola de clarone brasileira.

⁵ Harry Sparnaay – Solista e inovador do clarone. Foi estudante de clarineta no conservatório de Amsterdã e inspirado pelas gravações de Eric Dolphy decidiu se especializar no clarone. Grande parte de sua carreira foi construída com a colaboração de compositores como Claudio Ambrosini, Luciano Berio e Brian Ferneyhough. Foi professor de clarone e de música contemporânea nos Conservatórios de Amsterdã e Utrecht. Em 2012, publicou o livro “*The Bass Clarinet: A Personal History*”. Esse livro serve como guia para todos os claronistas e interessados em música contemporânea.

clarone solo exige do instrumentista a prática de técnicas estendidas, leitura de claves distintas, emissão do registro extremo grave e a constante emissão de registro agudo e superagudo do instrumento.

Para Queirós (2012), o registro agudo e superagudo do clarone são seguramente os mais difíceis quanto à técnica, além de serem muito solicitados por compositores contemporâneos. Ele afirma ainda que não se pode assegurar qual seja a extensão total do clarone, pois esse alcance depende de diversos fatores, como o músico que irá tocar e o contexto em que a nota está inserida. Dessa forma, o autor compreende que o limite do registro superagudo é variável e definido por cada intérprete.

Como uma característica dos instrumentos de tubo extenso, as notas agudas e superagudas do clarone são originadas por intermédio dos harmônicos das notas mais graves, fundamentais, o que faz que nessa tessitura existam diferentes digitações para uma mesma nota (MARQUES, 2020). Nos livros “*The bass clarinet: a personal history*”, de Harry Sparnaay, e “*New techniques for the bass clarinet*”, de Henri Bok, são encontradas tabelas com as posições de digitação das notas do registro agudo e superagudo, que servem como guias para a execução dessas regiões do instrumento.

Além das digitações serem específicas para o clarone, se comparadas com as digitações do clarinete soprano, outras singularidades na emissão das notas são encontradas. No registro superagudo, em particular, a emissão é feita praticamente por meio de “*overblowing*”⁶ (SPARNAAY, 2011).

*On the bass clarinet it is very well possible to bring very high tones to light, but in the extreme high register (in particular) it is mainly by “overblowing” notes. It is completely out of the question for example starting from E/F4, to prescribe a high tempo or staccato. Not only are these notes produced by means of “overblowing”, they require pretty complicated fingerings and also certain fingerings are used for other notes too. Air an lip pressure are determining factors in producing these notes. (SPARNAAY, 2011, p. 56)*⁷

⁶ *Overblowing* é o termo aplicado à técnica pela qual o músico alcança o registro mais agudo, no qual a frequência fundamental da nota tocada é próxima da frequência do segundo ou superior modo da coluna de ar. Em um instrumento de palheta é necessário, além do aumento da pressão do ar, o ajuste da pressão e da posição dos lábios na palheta. Os ajustes musculares necessários são extremamente pequenos e sutis e são aprendidos pela prática longa e assídua. Uma vez aprendidos, tornam-se automáticos para o músico (SADIE e TYRRELL, 2001).

⁷ No clarinete baixo é bem possível trazer notas muito agudas à luz, mas no registro superagudo (em particular) a emissão é realizada principalmente por notas de *overblowing*. Está completamente fora de questão, por exemplo, a partir de E/F4, tocar essas notas em um tempo rápido ou em *staccato*. Não somente porque essas notas são produzidas por meio de *overblowing*, mas também porque requerem digitações muito complicadas, além de que algumas digitações são usadas para produzir diferentes notas. Logo, a pressão labial é determinante na produção dessas notas.

A embocadura junto a outros princípios associados, como a postura corporal e técnicas respiratórias, são elementos que constituem a expressão musical para os instrumentistas de sopro. Para Fuks e Fadle (2002 *apud* ALVES, 2013), a embocadura consiste na musculatura que cerca a boca, os dentes, o maxilar superior e mandibular e os músculos responsáveis pela mastigação. É capaz de controlar o comportamento da palheta e influenciar o colorido sonoro, a articulação, as dinâmicas, além de outros parâmetros. Os autores enfatizam que é possível incluir em embocadura a cavidade interna da boca, bem como o posicionamento do queixo e da língua. Dessa forma, a cavidade bucal pode ser considerada como uma segunda coluna de ar.

Apesar do enfoque didático existente sobre a embocadura, diversas estruturas físico-musculares encontram-se excluídas na abordagem que envolve o tema. Nesse sentido, alguns termos amplos e práticos poderiam ser incorporados na prática dos instrumentistas de sopro, como trato vocal, manipulação do trato vocal, entre outros (ALVES, 2013).

São encontrados na literatura específica diversos trabalhos que apresentam a influência do trato vocal no som emitido pela clarineta. No que se refere aos trabalhos que abordam a interação das configurações orofaciais com a coluna de ar dos instrumentistas foi observada a importância do trato vocal no som emitido pela clarineta, especialmente nos parâmetros de timbre, afinação e nos efeitos de técnicas estendidas. Nesses estudos é demonstrado que o trato vocal pode controlar a afinação, o timbre, além de facilitar a execução de certos exercícios técnicos. Apesar dos experimentos científicos sobre o tema, existe uma lacuna de estudos que abordem a aplicação das configurações do trato vocal no aprimoramento da performance e no ensino da clarineta (GONZÁLEZ e PAYRI, 2016) e mais especificamente no clarone.

Claronistas profissionais possuem conceitos cognitivos próprios sobre a maneira como executam o instrumento. Esses conceitos, no entanto, podem não ser difundidos pela dificuldade em estabelecer mecanismos de compartilhamento, em decorrência da subjetividade das concepções artísticas. Desse modo, os aprendizados permanecem apenas com os próprios músicos, já que são conhecimentos tácitos e se relacionam diretamente com a inteligência prática (ALVES, 2013).

O conhecimento tácito é aquele que habitualmente não é expresso ou verbalizado, é um tipo de conhecimento difícil de formalizar, exteriorizar e compartilhar. Polanyi (1966 *apud* CARDOSO e CARDOSO, 2007) sustenta que: “sabemos mais do que

podemos dizer”. Esse conhecimento informal é fundamental para a aquisição das competências práticas de um instrumentista e a sua aquisição tem uma dimensão implícita, é algo que se sabe, possivelmente mesmo com a ausência da capacidade para se explicar.

O conhecimento tácito constitui a base para o conhecimento explícito. Polanyi (1958 *apud* CARDOSO e CARDOSO, 2007) define o conhecimento explícito como aquele que é expresso articuladamente. Por meio da utilização da linguagem é possível converter o conhecimento tácito em explícito, tornando-se alvo de reflexão e enfoque. Nesse processo de elucidação, a linguagem pode assumir a função de constatação de fatos, em que se concretiza exclusivamente a transformação do conhecimento tácito em conhecimento explícito.

A investigação feita nesta pesquisa visa compreender as manipulações que ocorrem no trato vocal de cinco claronistas profissionais com base na verbalização de suas próprias experiências sobre a importância e a influência do trato vocal na emissão do registro agudo e superagudo do clarone. Busca-se compartilhar o conhecimento tácito, que integra a rotina prática desses profissionais, em um conhecimento explícito com o intuito de contribuir com a aprendizagem de outros músicos, além de refletir sobre as aprendizagens e as práticas individuais dos participantes, reconhecendo os procedimentos e as estratégias que eles utilizam para a resolução de seus problemas pessoais.

Considerando minha experiência como claronista, alguns obstáculos iniciais ao estudo do instrumento são enfrentados. Apesar das semelhanças existentes entre o clarone e o clarinete soprano existem distinções muito relevantes que demandam um estudo específico da técnica do instrumento, como a emissão do registro agudo e do superagudo.

Os métodos tradicionais ao tratarem o registro agudo e superagudo são, de maneira geral, focados nas posições de dedilhado. As configurações do trato são pouco discutidas e carecem de um maior entendimento acerca das suas manipulações para que se possa adquirir um conhecimento da emissão do som como um todo.

Objetivo geral

Investigar as manipulações que ocorrem no trato vocal de claronistas profissionais quando executam o registro agudo e superagudo.

Objetivos específicos

1. Identificar as estratégias utilizadas por claronistas profissionais para a aquisição de um controle eficaz sobre o funcionamento do trato vocal na emissão do registro agudo e superagudo;
2. Investigar como as manipulações no trato vocal podem influenciar na qualidade sonora e no domínio da emissão do som dos claronistas pesquisados;
3. Transformar o conhecimento tácito, que integra a rotina prática dos claronistas profissionais, em um conhecimento explícito, por meio da verbalização de suas próprias experiências.

Estrutura do trabalho

O trabalho está dividido em cinco partes que correspondem respectivamente a introdução, revisão de literatura, metodologia, capítulos de resultados e considerações finais. O primeiro capítulo apresenta uma revisão de literatura e está subdividido em seis seções: 1) Trato vocal: contextos e abordagens, 2) Particularidades físicas, 3) Memória muscular do instrumentista, 4) Clarone: breve relato de aspectos evolutivos e mecânicos, 5) Conhecimento tácito e 6) Conhecimento explícito. Todos esses temas serão utilizados nas discussões e reflexões propostas na análise dos dados e nas considerações finais desta pesquisa. O segundo capítulo trata da natureza do método que aborda o problema de pesquisa, justificativa, objetivos da investigação, participantes, local, metodologia e instrumentos utilizados. O terceiro capítulo discorre sobre os resultados da pesquisa obtidos pelas entrevistas realizadas com claronistas profissionais, ao dialogar com os conhecimentos dos principais autores da literatura científica sobre a influência do trato vocal na emissão do som.

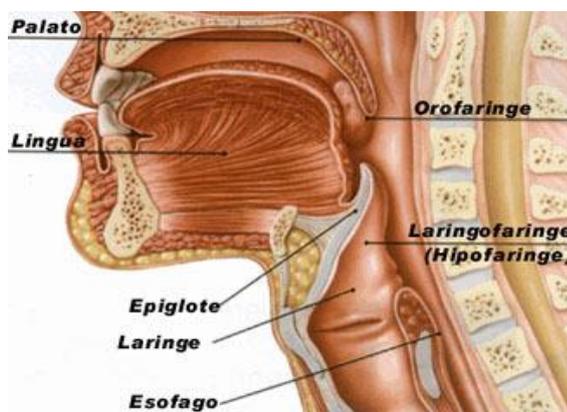
CAPÍTULO 1 - Revisão de literatura

O presente capítulo trata da investigação bibliográfica realizada durante a pesquisa. São discutidos temas que contribuíram para a compreensão dos objetivos deste trabalho.

1.1 Trato vocal: contextos e abordagens

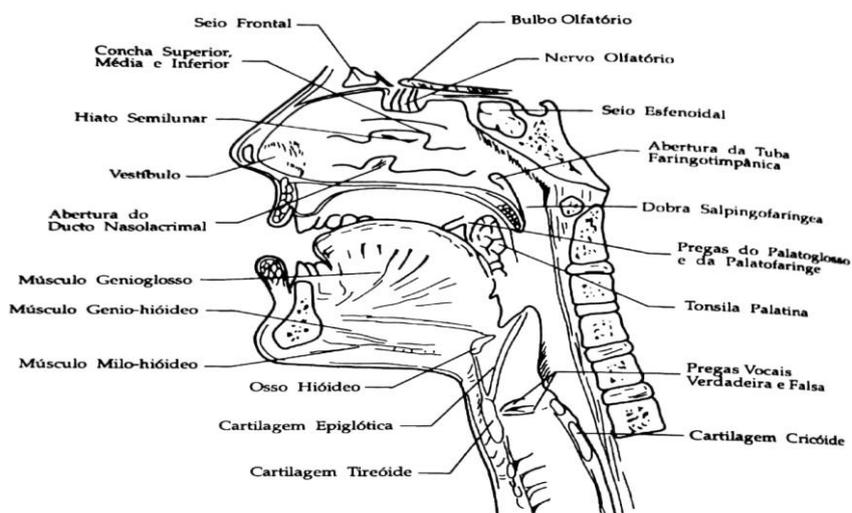
Trato vocal é o nome genérico dado à região compreendida entre a glote e os lábios, da qual participam várias cavidades: laringe, faringe cavidades oral e nasal (RUSSO, 1999). Segundo Pinho (1998), o trato vocal é definido como um tubo contínuo com, em média, 3 cm de diâmetro e 17 cm de comprimento, formado pela cavidade nasal, região de rinofaringe (nasofaringe ou cavum), cavidade oral, região de orofaringe e laringe.

FIGURA 1: Trato Vocal.



Fonte: <http://www.ufrj.br/institutos/it/de/acidentes/voz2.htm>

FIGURA 2: Vista da cabeça e parte do pescoço em corte sagital.



Fonte: RUSSO (1999).

Para Henrique (2009), a função do trato vocal se assemelha com a dos ressonadores dos instrumentos de sopro. Porém, a forma dos ressonadores dos aerofones é fixa, podendo apenas variar o comprimento através dos orifícios ou das válvulas. Já na voz, o trato vocal praticamente não varia de comprimento, mas pode assumir formas distintas o que permite a emissão de sons diversos, por meio de ajustes da língua, posição dos lábios e dos dentes e do palato móvel. A forma do trato vocal adulto, de forma simplificada, assemelha-se a um cilindro sonoro reto fechado em uma das extremidades. Esse tubo sonoro é capaz de entrar em ressonâncias para as seguintes frequências: 500, 1500 e 2500 Hz, frequências naturais do sistema. A frequência de ressonância média para um falante do sexo masculino é de 500 Hz (RUSSO, 1999).

O mecanismo articulador que compõe o trato vocal é formado principalmente por lábios, língua, mandíbula e véu palatino. A ação verificada na laringe faz uso de sua flexibilidade, tonicidade e mobilidade muscular aliada à sincronia neurofisiológica para evitar excessivas compressões e hiperextensão. A conexão dessa região com o sistema nervoso central é verificada em ações cotidianas como falar e se alimentar e, de forma ainda mais complexa, ao cantar ou tocar um instrumento de sopro (DEDIVITIS e BARROS, 2002 *apud* ALVES, 2013).

Parte da energia gerada na cavidade da boca é absorvida por estruturas do trato vocal, como as múltiplas ramificações e estruturas moles das paredes que o constituem (FUKS e FADLE, 2002). Segundo os referidos autores, ao interagir com a palheta e a

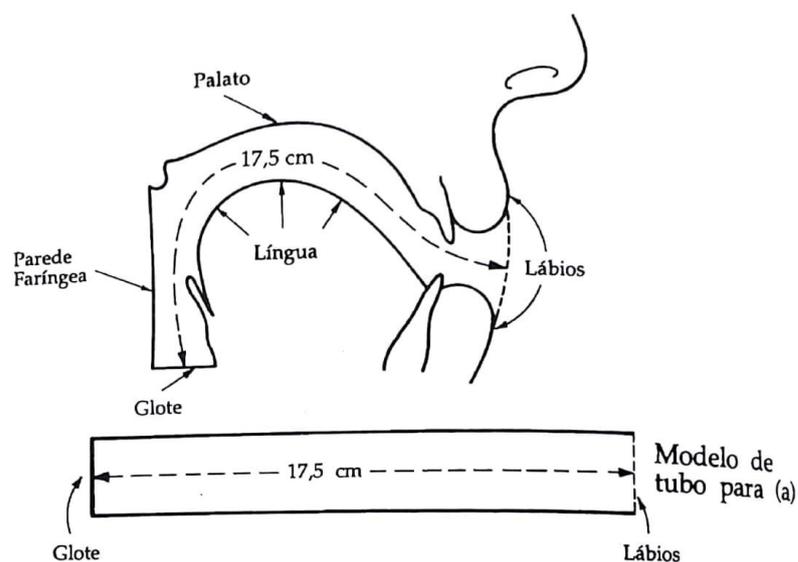
coluna de ar do instrumento, o trato vocal pode vir a ser considerado uma coluna de ar interna. Músicos *experts* adquirem grande controle sobre o funcionamento do trato vocal, o que resulta no melhoramento da qualidade sonora e no domínio da emissão do som (ALVES, 2013).

1.1.1 Sistema de ressonância da fonação

Ressonância pode ser definida como a capacidade que um sistema vibrante possui de, ao oscilar livremente, pôr em movimento corpos ao seu redor que possuïrem a mesma frequência de vibração, ou seja, a mesma frequência natural. Quanto maior for a diferença entre a frequência de vibração do sistema e a frequência natural do corpo, menor será o efeito da ressonância (RUSSO, 1999).

As frequências de ressonância do tubo são dadas pela fórmula $F_n = (2n-1) c / 4l$, na qual n representa o número inteiro que determina o número da ressonância, c , a velocidade do som e l , o comprimento do tubo (FANT, 1970 *apud* COELHO, 2014).

FIGURA 3: Diagrama da forma do trato orofaríngeo e um modelo de tubo do trato para a vogal (a).



Fonte: RUSSO (1999).

Na fala, as ressonâncias do trato vocal são chamadas de formantes, isto é, faixas de frequências que concentram maior energia acústica. A mudança constante na forma, na posição e no grau de elasticidade das estruturas do trato vocal permite combinações

acústicas variadas, ou seja, diferentes ressonâncias, o que resulta na imensa variedade de sons de fala que o ser humano é capaz de produzir. O trato vocal é composto de músculos e tecidos mucosos que possuem alto grau de amortecimento. Como consequência desse fato, a curva de ressonância dele originada é mais ou menos plana e apresenta alguns picos de maior amplitude somente nas frequências que contribuem para as zonas de maior ressonância. O estreitamento do trato vocal aumenta a resistência da energia acústica o que torna os sons vocálicos, o/i e o/u/, menos intensos do que o /a/ e o /o/ (RUSSO, 1999).

1.1.2 Estudos científicos e acústicos

A clarineta tem sido objeto de extensos estudos científicos nos últimos cinquenta anos e pode ser considerada como “o ‘rato de laboratório’ dos instrumentos de sopro” (WOLFE et al., 2013). No que se refere aos trabalhos que abordam a interação das configurações orofaciais com a coluna de ar dos instrumentistas foi observada a importância do trato vocal no som emitido pela clarineta, especialmente nos parâmetros de timbre, afinação e nos efeitos de técnicas estendidas (GONZÁLEZ e PAYRI, 2016).

Para Backus (1985), o trato vocal tem uma influência insignificante no som emitido pelo clarinete, no entanto, vários outros estudos relatam que o trato vocal tem uma forte influência na qualidade e na emissão do som da clarineta (FRITZ e WOLFE, 2005; STAUFFER, 1968), além de ser absolutamente necessário para controlar os efeitos de técnica estendida, como glissando, multifônico, *frullato*, entre outros (WOLFE et al., 2013).

Fritz (2004) analisou aspectos da impedância e do comportamento de modelos matemáticos que explicam as funções dos tratos vocais de dezessete clarinetistas. Foi empreendido um experimento para determinar a influência de duas formas do trato vocal (correspondentes às vogais “ee” e “aw” do idioma inglês) no som da clarineta. O experimento contou com um trato vocal artificial composto por discos de diferentes diâmetros. O espectro resultante mostrou que alguns harmônicos foram acentuados ou atenuados com a mudança da configuração do trato vocal dos clarinetistas (COELHO, 2014). Fritz e Wolfe (2005) afirmam que os efeitos acústicos do trato vocal não podem ser negligenciados e têm uma influência musical significativa no som produzido, além de ser extremamente importante para a execução de “efeitos especiais”.

1.1.3 O trato vocal na performance e no ensino da clarineta e do clarone

A revisão de literatura científica e pedagógica sobre a influência do trato vocal na execução da clarineta realizada por González e Payri (2016) foi a principal fonte para a elaboração desta seção do trabalho. Stein (1958) é um dos autores educacionais mais citados na literatura do clarinete, publicou um livro que contém um capítulo dedicado especificamente à manipulação do trato vocal por meio da vocalização, em que ele define como “a maneira pela qual se molda o tom, usando a respiração em movimento como veículo” (STEIN, 1958, p. 21).

Anteriormente, Thurston (1956) já escrevia sobre a importância de aumentar o volume da cavidade oral para ressonância e qualidade do som na execução do clarinete. Uma ferramenta comum encontrada na literatura pedagógica para alcançar diferentes posições da língua é a utilização de vogais.

Brymer (1976) afirma que as vogais têm um efeito imediato e notável na execução do clarinete, ele considera que a utilização das vogais “deve fazer parte do treinamento de todos os executantes” (p. 150). Uma relação estreita entre a língua falada pelo executante e o som resultante pode existir (BRYMER, 1976) em decorrência das formações de boca específicas de cada língua.

Pay (1995) também se refere a recursos de fala, como vogais e diferentes tons de voz (por exemplo, sussurro) para manipular o trato vocal. Pino (1980) não menciona vogais em seu livro, mas fala de uma “redondeza interna” (p. 134) na cavidade oral para ressonância.

Gil (1991) define a ressonância do trato vocal como o estudo da boca como caixa de ressonância e considera como um dos pilares básicos da técnica do clarinete (p. 170). Para obter ressonância, os professores usaram as analogias de um bocejo com a boca fechada (STEIN, 1958; THURSTON, 1956), um “sorriso interno” (WILSON, 1999) e o ar contido dentro de uma bolha (GIL, 1991) para aumentar o volume dentro da cavidade oral.

Guy (1995) instrui seus alunos a usar a vogal / i / para maior clareza e flexibilidade nos registros de clarim e altíssimo. Brymer (1976), no entanto, recomenda evitar o uso da vogal / i /, a menos que se deseje produzir um som estridente. Para Brymer (1976), o executante deve lembrar o local em que cada nota “vive” dentro da boca, a fim de garantir facilidade de produção e qualidade do som.

Segundo Klug (1996), a forma e a posição da língua dentro da cavidade oral afetam e ajudam a corrigir quase todos os desafios técnicos que os clarinetistas enfrentam com seu instrumento. Ao fazer pequenas variações na posição da língua, na posição da mandíbula e no nível de tensão muscular da bochecha, o clarinetista pode influenciar a qualidade da nota que produz (BRYMER, 1976; PAY, 1995; STEIN, 1958; THURSTON, 1956), a ressonância é auxiliar na prevenção de guinchos indesejados. Pino (1980) sugere que a posição da língua deve ser considerada parte da embocadura, pois contribui muito com a produção e a qualidade do som.

Apesar de numerosos autores da pedagogia do clarinete se dedicarem a discutir sobre a manipulação do trato vocal, foi encontrado apenas um livro direcionado exclusivamente ao clarone. Volta (1996, p. 70)⁸, em seu livro “*The bass clarinet*”, orienta que o músico, antes de começar a praticar as notas cromáticas agudas e superagudas no clarinete baixo, estude com cuidado o capítulo de seu livro intitulado “A cavidade oral e o palato mole”. Em seguida, o autor sugere vários exercícios para a posição da língua com a utilização de formantes. Segundo Volta, o claronista pode controlar perfeitamente o movimento do palato mole, assim como um cantor pode controlar a voz de cabeça. Afirma que a atividade do palato mole provoca variações de pressão e de volume de ar na boca, pois ela divide as décimas-segundas como um registro novo, assim como faz o funcionamento de uma chave harmônica. Essa “nova” chave harmônica complementa a chave de registro atual, que pode ser fraca nessa tessitura e, dessa maneira, a sensação de que as notas começam dentro do instrumentista se torna mais óbvia.

⁸ L' activité du voile du palais se contrôle parfaitement, comme la voix de tête des chanteurs. En provoquant des variations de pression et de volume d'air dans la bouche, elle "divise" les douzièmes, comme une clé nouvelle, en l'occurrence comme une clé d'harmoniques, prenant ainsi le relais de votre clé de 12ème (la vraie) impuissante dans cette tessiture. Le sentiment de faire naître en vous ces notes doit vous paraître alors encore plus évidente. (VOLTA, 1996, p. 70)

FIGURA 4: Diagrama da cavidade bucal e do palato mole em um método de clarone.

LA CAVITE BUCCALE ET LE VOILE DU PALAIS THE ORAL CAVITY AND THE SOFT PALATE

AVANT D'ENCHAINER LES EXERCICES CHROMATIQUES ET LES INTERVALLES DISJOINTS DANS L'AIGU, LE CHAPITRE SUIVANT, CONCERNANT LA CAVITE BUCCALE ET LE VOILE DU PALAIS, DEVRA ETRE ATTENTIVEMENT ETUDIE.

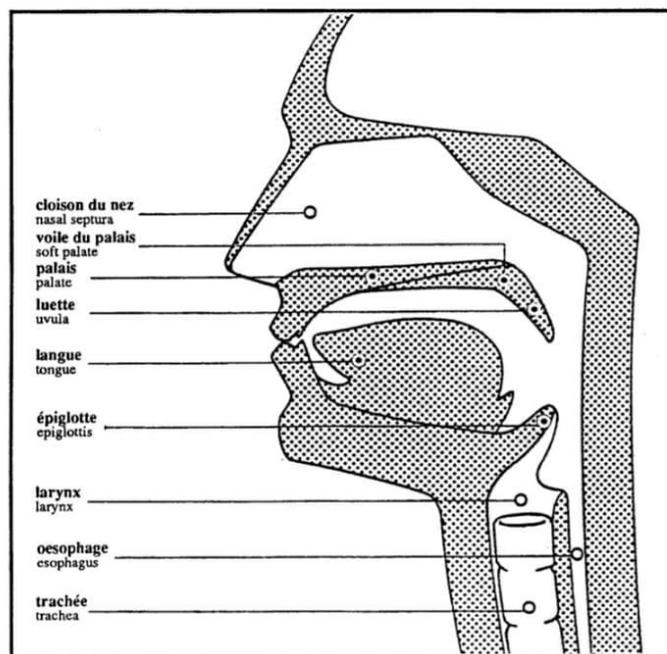
BEFORE PLAYING THE UPPER NOTES IN SUCCESSION (EXERCISES FOR CHROMATIC AND UNCONNECTED INTERVALS), THE FOLLOWING CHAPTER CONCERNING THE ORAL CAVITY AND THE SOFT PALATE SHOULD BE STUDIED CAREFULLY.

C'EST FONDAMENTAL !

IT IS ESSENTIAL !

I - LA CAVITE BUCCALE - LA LANGUE THE ORAL CAVITY - THE TONGUE

Schéma Diagram



IMD 193

Fonte: VOLTA (1996).

FIGURA 5: Exercício com a utilização de formantes para todos os registros do clarone.

4 . Elle est indispensable pour la pratique du registre harmonique.

Dans l'exercice suivant, **CHANTEZ** en prononçant dans un **MEME SOUFFLE** :

4 . It is indispensable for practising the harmonic register.

For the following exercise, **SING** while pronouncing in the **SAME BREATH** :

POUR VOUS AIDER

Pensez, lorsque vous jouerez plus tard la gamme suivante, à "prononcer" un glissando de **A** à **Ichhh...** , SANS CRISPATION.

HINTS

Think, while playing the following scale, to "pronounce" a glissando from **A** to **Ichhh...** , WITHOUT TENSION.

IMD 193

Fonte: VOLTA (1996).

Edward Palanker, clarinetista e claronista da Orquestra Sinfônica de Baltimore, publicou um artigo para a revista "The Clarinet 31, n. 4" em que aborda características da embocadura e das manipulações do trato vocal no registro agudo do clarone. Segundo o referido autor, o clarone é um membro peculiar da família dos clarinetes e a emissão do registro agudo deve ser feita corretamente para que não ocorram surpresas e desapontamentos. O claronista relata que um dos grandes problemas na execução dos registros superiores é a facilidade de emissão das notas agudas, pois o músico pode considerar que está emitindo um "guincho", quando, na realidade, está executando os sons harmônicos do instrumento. Apesar da facilidade de emissão, o desafio existente é o controle dos registros agudos. Ainda, segundo o referido autor, é aconselhável a manutenção da garganta sempre aberta para emissão das notas agudas, ele relata que na clarineta soprano é possível tocar fechando a garganta, apesar de não ser aconselhável, mas no clarone é uma atitude desastrosa, sendo necessária a manutenção da garganta e da embocadura sempre relaxadas.

1.1.4 Perspectivas físico-musculares do trato vocal

A qualidade sonora da fala, do canto ou da performance em instrumentos de sopro são influenciadas por fatores intrínsecos e fatores extrínsecos. Os primeiros se associam com as características particulares da anatomia do aparelho fonador do indivíduo. Os extrínsecos se caracterizam pelos ajustes musculares de longo termo do aparelho fonador intrínseco e são denominados de *settings*. O *setting* seria um traço recorrente na posição do trato vocal consequente a uma manipulação muscular de longa duração (LAVÉ, 1980 *apud* HANAYAMA, 2003).

Hanayama (2003, p. 10) destaca que:

Os componentes principais dos *settings* são a extensão do trato vocal, o formato e volume das três cavidades que o moldam (oral, faríngea e nasal), o formato do maxilar e mandíbula, o tamanho e formato dos dentes, o volume da língua, a constituição estrutural e mecânica da laringe, o volume e a força do sistema respiratório (LAVÉ, 1980, 1981), constituindo, assim, importante aspecto a considerar nas questões clínicas. (CAMARGO, 2002 *apud* HANAYAMA, 2003)

Laver (1980 *apud* HANAYAMA, 2003) descreveu 53 tipos de ajustes do trato vocal para a produção vocal. O ajuste neutro é uma referência a partir do qual os outros ajustes ocorrem. É a situação em que o trato vocal não sofre nenhuma ação da musculatura. Caracteriza-se por:

- Lábios: não projetados;
- Laringe: nem abaixada nem levantada;
- Diâmetro do trato supralaríngeo: constante;
- Articulações orais anteriores: lâmina da língua;
- Base da língua: nem avançada nem recuada;
- Trato vocal sem constrições;
- Mandíbula: nem acentuadamente aberta nem fechada;
- Nasalidade: presente apenas nos segmentos característicos;
- Vibração de pregas vocais: periódica, com tensão longitudinal, e adutora moderada para a compressão medial;
- Uso da corrente de ar: eficiente, sem ruídos;
- Tensão muscular do aparelho fonador: nem alta nem baixa.

Os ajustes supralaríngeos se dividem em longitudinais e latitudinais (transversais). Os longitudinais promovem mudanças na extensão total do trato vocal, são possíveis quatro tipos de mobilização:

- 1) Elevação laríngea;
- 2) Abaixamento laríngeo;
- 3) Protusão labial;
- 4) Labiodentalização.

Os ajustes supralaríngeos latitudinais (transversais) são as propensões de preservação do estreitamento (ou expansão) no diâmetro de algum ponto do trato vocal. Essas alterações ocorrem pela atividade de diversos órgãos, determinado pelos grupos:

- 1) Labiais,
- 2) Mandibulares;
- 3) Linguais;
- 4) Faríngeos.

Alves (2013) afirma que, no contexto que envolve a prática dos instrumentistas de sopro, quando há uma grande distorção entre o alinhamento das ressonâncias do instrumento e do trato vocal, variações de altura podem ser produzidas para uma mesma posição de dedilhado. Estas, se produzidas de forma inconsciente, podem promover efeitos indesejados à performance. Quando controlados conscientemente, podem gerar efeitos específicos, como o glissando, por exemplo. Pode-se perceber o conjunto de possibilidades de flexibilidade de afinação que um instrumentista possui. Dessa forma, o músico possui alternativas que vão além da utilização de posições de dedilhado alternativas, pois pode alcançar alterações de afinação e modificações timbrísticas por meio de manipulações no trato vocal.

1.2 Particularidades físicas

As particularidades físicas influenciam na prática de técnicas musicais diversas, e, mais especificamente, em características de ressonância do trato vocal. A qualidade

vocal e certos aspectos ressonantes são decorrentes da dimensão, constrição, expansão da cavidade faríngea; posição e forma dos lábios, língua, mandíbula, arcadas e palato (OLIVEIRA, 1999).

A face humana, com suas estruturas ósseas e musculares, apresenta características próprias e peculiares. Pode ser classificada basicamente em três tipos, os quais têm relação com o crescimento e a variação do formato e da configuração craniofacial no sentido vertical. Divide-se nos tipos: longa ou dolicofacial, média ou mesofacial e curta ou braquifacial. Esses aspectos influenciam diretamente as funções de mastigação, deglutição, voz, respiração e fala (RAMIRES et al., 2010).

Os indivíduos mesofaciais possuem dimensões horizontais e verticais correspondentemente proporcionais, enquanto os indivíduos braquifaciais e dolicofaciais possuem características diametralmente opostas entre si. O braquifacial é reconhecido pela altura facial anterior reduzida e uma face mais larga quando comparada com os indivíduos dolicofaciais. Essas características se refletem na morfologia das estruturas anatômicas faciais. O padrão mesofacial corresponde a face predominante na população, no entanto, isso não significa que esse padrão é normal enquanto os outros devam ser considerados como “desvio do padrão normativo”.

Para Oliveira e Pinho (2001), os indivíduos com face curta provavelmente apresentam um deslocamento da frequência dos formantes em direção aos agudos, o que revela uma voz metálica e ressonância faríngea. Já nos indivíduos com face longa, a tendência é para o deslocamento dos formantes em direção aos graves, produzindo uma voz abafada e escura associada à ressonância posterior.

Oliveira (1999) ainda afirma que:

[...] os sujeitos com face curta apresentam lábios mais curtos, finos e estirados, enquanto os de face longa apresentam lábios mais longos, espessos e protusivos. Sabemos que as frequências dos formantes dependem diretamente do comprimento do trato vocal. A protrusão labial, encontrada na face longa, teoricamente favoreceria uma maior extensão do comprimento do trato vocal, ocasionando, dessa forma, o abaixamento de todas as frequências dos formantes.

Por sua vez, a retração labial, encontrada na face curta, favoreceria a diminuição no comprimento do trato vocal, ao elevar a frequência dos formantes (BAUER, 1987 *apud* OLIVEIRA, 1999).

FIGURA 6: Face longa, média e curta, respectivamente.



Fonte: GRABER (1974)

Coelho (2014) relata estudo procedido por Mather (1998), sobre a utilização da ressonância da garganta, nariz e boca para a produção do som na flauta. Existem diferentes técnicas para se utilizar os diferenciados tipos de ressonância das cavidades oral e nasal, podendo ou não o flautista ser ajudado por um tipo de técnica ou por um tipo de ressonância. A afirmação, no entanto, não elucidou se certa técnica não beneficiaria o músico pela realização de forma incorreta do procedimento ou porque o método não seria adequado para o tamanho e forma das partes do seu corpo.

1.3 Memória muscular do instrumentista

Para Kaplan (1987 *apud* CERQUEIRA, 2009), a memória muscular refere-se ao armazenamento de informações relativas ao movimento, sendo movimento o deslocamento do corpo ou alguns de seus segmentos no espaço. Nesse contexto estão associadas questões como postura, tensão muscular, dissociação, automatização, desenvolvimento de habilidades motoras, dedilhado ou digitação e particularidades fisiológicas do executante.

A psicomotricidade, por sua vez, seria a utilização e a aquisição das informações do movimento obtidas pela consciência. Por meio de uma educação motora consciente, habilidades motoras são aprimoradas e evocadas a cada vez que o executante trabalha um novo repertório, trata-se da capacidade de aprimoramento e coordenação dos movimentos. É necessário, no entanto, observar para que vícios motores não sejam adquiridos em um estudo desatento e mal direcionado (CERQUEIRA, 2009).

Afonso (2009 *apud* ALVES, 2013) refere que “a não identificação do isomorfismo entre problemas, isto é, um problema com a mesma estrutura de outro já solucionado, se torna um novo problema, pois o observador não consegue aplicar a mesma resolução”. Dessa forma pode-se compreender que mesmo a música não sendo uma ciência exata e o mecanismo de emissão do som na clarineta não ser estabelecido com bases absolutas e imutáveis, a convergência de ações entre situações similares funciona a favor do intérprete, pois resulta na regularidade e no domínio das ações. Torna-se importante, portanto, a construção de procedimentos de memorização muscular efetivos.

No âmbito educacional, quando um aluno busca reproduzir a sonoridade do professor e compreender como ele executa, pode, mesmo que inconscientemente, alterar a geometria de seu trato vocal. É possível também memorizar a ação física empreendida e compreender o trato vocal como parte integrante de seus meios expressivos. Pode-se conhecer o processo de funcionamento físico, o que não significa necessariamente conhecer em detalhes o formato do trato vocal, mas construir um caminho de aprendizagem motora e memorização muscular eficiente (ALVES, 2013).

A memorização muscular do instrumentista está relacionada à transferência de conhecimentos, que pode ser positiva ou negativa. A transferência positiva é caracterizada por situações nas quais ocorre a otimização de performance e a verificação da aquisição de padrões de comportamento motor que resultem em soluções de problemas técnicos e na obtenção de regularidade de resultados. Já a transferência de conhecimento negativa, resulta na memorização muscular de comportamentos motores ao propósito de incremento da performance. Neste caso, a memória muscular não representa a geração de uma automação da performance, mas, sim, o que se pode caracterizar como um “modo de segurança”. Com receio de cometer falhas, um músico pode, por exemplo, apertar demasiadamente o lábio inferior contra a palheta na tentativa de gerar maior estabilidade no concernente à sustentação do instrumento, contudo, pode-se revelar um contexto altamente deficiente em relação a parâmetros relativos à afinação, à articulação, à dinâmica, à sonoridade (colorido, projeção, equilíbrio, flexibilidade), entre outros. Dessa forma, o que seria a “resolução de um problema” poderia caracterizar-se como efetiva dificuldade em relação à resolução de situações posteriores (ALVES, 2013).

1.4 Clarone: breve relato de aspectos evolutivos e mecânicos

O clarone foi idealizado com o objetivo de soar uma oitava abaixo da clarineta soprano. O desejo dos músicos e dos construtores à época era a criação de um instrumento que possuísse uma sonoridade mais forte e uniforme do que os fagotes existentes no século XVIII. Foram elaborados para a utilização nas bandas de música da época, que eram compostas, em sua maioria, por instrumentos de sopro. Era maior do que o *basset horn*⁹, com um calibre maior e uma coluna de ar mais comprida, além de uma boquilha e palheta maiores (RICE, 2009).

De acordo com Nicholas Shackleton, 1987, o clarone foi aperfeiçoado durante os séculos XVIII e XIX. Os principais nomes que contribuíram para o avanço do instrumento foram: Desfontenelles de Lisieux, Dumas de Sommières, Nicola Papalini di Chiaravalle, Catterino Catterine e J.H.G Streitwolf. Somente em 1836, graças a Adolf Sax (1814-1894), ocorreu a criação do “clarinete basserecouée à pavillon de cuivre” (clarinete baixo com campana curva de metal), quando o instrumento passa a ter o formato pelo qual é conhecido atualmente (RICE, 2009).

FIGURA 7: Da esquerda para a direita: clarinete baixo de 1770; clarinete baixo de Grenser, 1793; clarinete baixo de Papolini, 1810; clarinete baixo de Catterin (Glicibarífono), 1834; clarinete baixo de Sax, 1845.



Fonte: diapason.com. Acesso em set. 2018.

Segundo Marques (2020), em virtude da presença italiana na história tanto nas bandas de música quanto nas orquestras dos teatros de ópera do Brasil, pode-se inferir

⁹ Nota de tradução: não é comum haver uma tradução para a língua portuguesa no Brasil do termo *basset horn*, que indica a clarineta construída em tamanho maior que a soprano e nas afinações de Fá e Mi bemol (MARQUES, 2020).

que teve uma influência linguística para a utilização da palavra clarone ao designar o instrumento. No idioma italiano o sufixo “one” ou “ona” significa aumentativo (STOPPELLI, 1993, p. 1273), dessa forma pode-se considerar que a palavra clarone provém do termo *clarino*, que é utilizado também para denominar a palavra clarineta no idioma. Na norma-padrão do italiano a denominação correta é *clarinetto basso*, no entanto, encontra-se no dicionário italiano a palavra clarone definida como “outro nome para *clarinetto basso*” (STOPPELLI, 1993, p. 389). Em edições de óperas de Giuseppe Verdi (1813-1901) encontram-se os dois termos: *clarinetto basso* e clarone, o que confirma o uso de ambos os termos para designar o mesmo instrumento na língua italiana. Nesse período também se encontra uma grande variedade de nomes para o mesmo instrumento: *Baßclarinetten*, *Clarinetenbass*, *SchollBass* ou *sciolbasso*, *basse guerrière* ou *martial bass*, *clarinette violoncelle*, *bassorgue*, *contro clarinetto*, *glicibarifono*, *clarin basso*, *bimbonclaro*, *clariofon* e clarone.

A primeira participação do clarone em orquestras ocorreu na ópera *Emma d'Antiochia*, de Saverio Mercadante (1795 – 1870), no teatro La Fenice, em Veneza. No segundo ato da ópera foi escrito um importante solo para um instrumento específico denominado “glicibarifono” (SPARNAAY, 2011).

FIGURA 8: Solo de Glicibarifono na ópera *Emma di Antiochia*, de S. Mercadante.



Fonte: ALVES (2015).

Entre os principais compositores que escreveram para o clarone, no período de 1830 e 1850, podemos citar: Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer, Hector Berlioz,

Gaetano Donizetti, Richard Strauss, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Franz Liszt, e Bedrich Smetana. Alguns outros, não tão conhecidos atualmente, também incluíram o instrumento em suas orquestrações: Sigismund Neukomm, Michael William Balfe, Giovanni Buonaventura Viviani, Limnander de Nieuwenhove e Ferdinand David (RICE, 2009).

Nas óperas de Verdi, o clarone foi ouvido pela primeira vez na obra *Ernani*, composta em Milão, no ano de 1843, para o Teatro La Fenice, em Veneza. O solo foi escrito principalmente para o registro agudo do instrumento, um trecho proeminente em um largo recitativo, acompanhado por dois clarinetes e dois baixos, que introduzem a cena de uma reunião secreta em uma catacumba. A passagem foi escrita provavelmente para o *Glicibarifono*, instrumento em forma de serpente, inventado por Catterin Catterini de Pádua. A nota mais grave do solo não fazia parte da extensão no clarinete baixo de sax, o que o impossibilitava de ter sido o instrumento pretendido. Verdi havia originalmente composto o solo para trompete, mas, ao saber que um clarinete baixo estaria disponível em Veneza, mudou a instrumentação para utilizar o timbre escuro do clarone, que mais se adequava ao seu propósito. Como o clarinete baixo não era comum nas orquestras de teatro da época, as apresentações subsequentes em outros teatros usaram outros instrumentos, como a trompa ou o oboé, para desempenhar o papel (ABER, 1990).

FIGURA 9: Solo para clarone da ópera *Ernani*, de G. Verdi.

CLARINETTO BASSO

Ernani
G. Verdi

PARTE TERZA
PRELUDIO, SCENA E CAVATINA

1 *Largo*
in Si b *pp*

5

9

13 *allarg.*

Verdi faz uso do instrumento nas seguintes óperas: *Simon Boccanegra*, estreada em 1857; *La forza del destino*, estreada 1862, em São Petersburgo; *Macbeth*, na versão de 1865, realizada em Paris; *Don Carlo*, estreada 1867; *Aida*, de 1871. Somente nas suas duas últimas óperas é que Verdi deixa de usar o clarone em cenas com temática sobre morte e traições: em *Otello*, estreada em 1887, o instrumento aparece em um dueto de amor, e em *Falstaff*, ópera cômica de 1893, é usado em uma delicada cena noturna na qual a soprano Nanette descreve o encantamento de uma floresta em uma noite de luar (ABER, 1990, p. 17).

FIGURA 10: G. Verdi, *Aida*, IV Acto.

Aida

CLARINETTO BASSO
ATTO QUARTO
Andante sostenuto

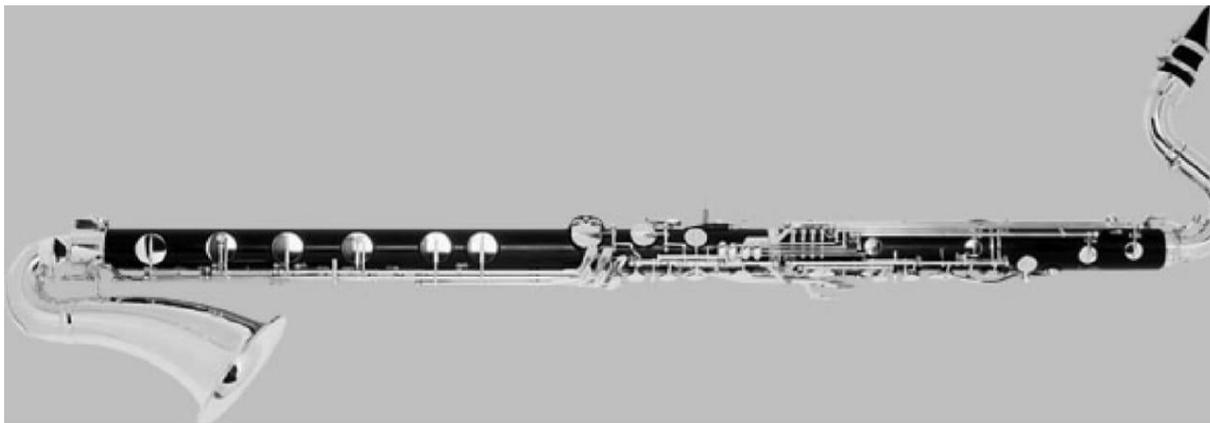
SOLO *allarg.*

in Sib

The musical score consists of ten staves. The first staff is the main melody for the Bass Clarinet, starting with a 'SOLO' marking and an 'allarg.' (ritardando) instruction. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is 'Andante sostenuto'. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The second and third staves are accompaniment parts. The fourth and fifth staves are also accompaniment parts. The sixth and seventh staves are accompaniment parts. The eighth and ninth staves are accompaniment parts. The tenth staff is a string accompaniment part labeled 'string.'

Fonte: ALVES (2015).

FIGURA 11: Clarinete baixo atual.



Fonte: diapason.com. Acesso em set. 2018.

Até as primeiras décadas do século XIX, o clarone fazia parte apenas da orquestra de ópera e depois de balé, vindo a firmar-se na orquestração da música sinfônica em meados desse mesmo século. No balé, um dos primeiros registros é encontrado na obra *O Quebra Nozes* (1891-1892), de Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Na dança da fada açucarada, o clarone executa passagens na região grave, contrastando com as notas mais agudas da celesta. Tchaikovsky, ao longo desse balé, desenvolve uma escrita muito idiomática para o instrumento: solos expressivos, dobramentos com violoncelos e fagotes, e uníssonos na região aguda com clarinetas. Já no repertório operístico, um importante exemplo é a ópera *Tristão e Isolda* (1857-1859) de Richard Wagner. O segundo ato contém um representativo solo para o clarone, nesse caso afinado em Lá.

Grande orquestrador, Wagner usou de forma magistral diversos instrumentos de sopro, alguns raros hoje em dia. O clarone foi muito bem explorado em grande parte da sua obra orquestral, tornando-se um instrumento indispensável na orquestra moderna (BATISTA JÚNIOR, 2013).

FIGURA 12: Solo da ópera *Tristão e Isolda*, act II (1857-1859), de Richard Wagner.

Fonte: imlsp.org. Acesso em nov. 2020.

1.4.1 Registros agudo e superagudo no clarinete baixo

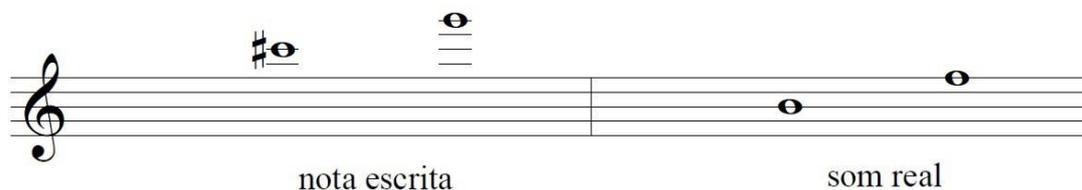
O registro agudo e, principalmente, o registro superagudo do clarone não são comumente utilizados em peças do repertório tradicional das orquestras e bandas sinfônicas. Logo, o conhecimento e o domínio dessas regiões do instrumento podem ser negligenciados por músicos que não necessitem executá-los, no entanto, o entendimento e controle dessas regiões favorece a técnica do claronista como um todo. Para aqueles que desejam se aprofundar no repertório próprio do instrumento é fundamental dominar essas regiões do clarone.

Segundo Queirós (2012), não se pode afirmar com precisão qual seja a extensão do clarone, pois o limite do registro superagudo depende de diversos fatores, como a técnica do instrumentista e o contexto no qual a nota está inserida. Para o referido autor, uma nota aguda isolada possui mais facilidade de execução do que a inserida em uma passagem longa ou rápida. Desse modo, destacamos a afirmação de Alves (2013) na qual discorre que uma mesma nota pode assumir distintas configurações do trato vocal em função dos contextos nos quais se encontra inserida.

No presente estudo será considerado região aguda a extensão entre (dó#4) e o (sol4), e o registro superagudo as notas acima do (sol#4), baseando-se na notação francesa

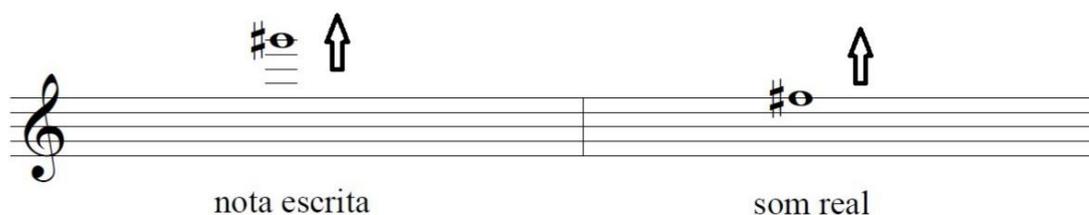
para clarone em que as notas são escritas na clave de sol e soam uma nona abaixo do que está grafado.

FIGURA 13: Registro agudo



Fonte: Material elaborado pela autora.

FIGURA 14: Registro superagudo

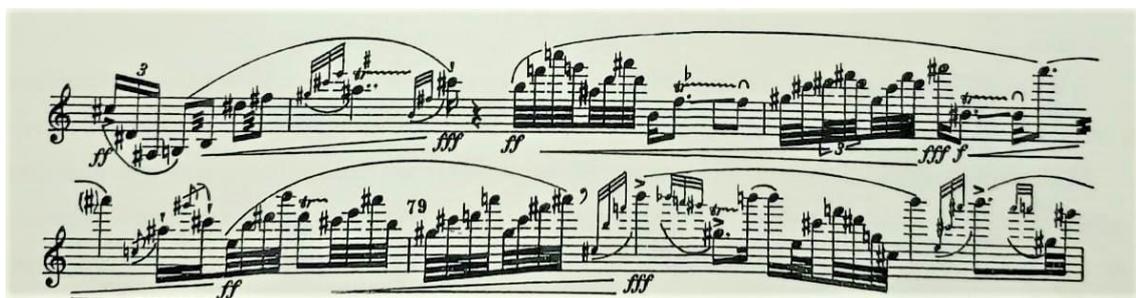


Fonte: Material elaborado pela autora.

Conforme exemplificado no Anexo 1, as dedilhações normalmente usadas nessas regiões são específicas do clarone; em consequência, poderão trazer desafios técnicos para o clarinetista. O registro superagudo é, sem dúvida, o mais difícil tecnicamente, sendo muito solicitado por compositores contemporâneos. Possui um timbre muito peculiar quando comparado com as outras possibilidades do instrumento, sendo que numa audição desatenta poderá ser confundido com outros instrumentos mais agudos, como o clarinete soprano (QUEIRÓS, 2012).

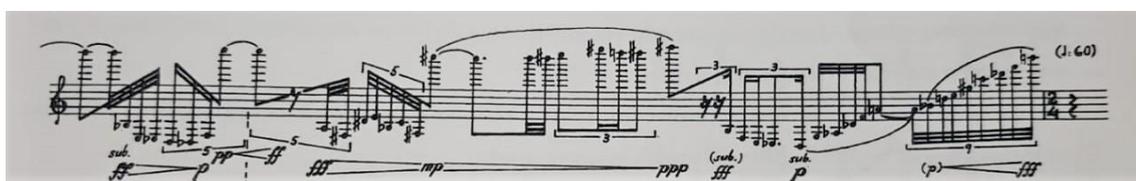
Sparnaay (2011) exemplifica alguns importantes trechos musicais do repertório do clarone solo em que se utiliza o registro extremo agudo de maneira virtuosa.

FIGURA 15: Trecho da obra “Monolog” para clarone de Isang Yun (1917-1995)



Fonte: Sparnaay (2011)

FIGURA 16: Trecho da obra “Chimaera” para clarone de Enrique Raxach (1932)



Fonte: Sparnaay (2011)

1.5 Conhecimento tácito

Polanyi (*apud* CARDOSO e CARDOSO, 2007) destaca que o conhecimento tácito compreende dois componentes distintos, o primeiro é um componente técnico que inclui as competências pessoais vulgarmente designadas por *know-how* e se relacionam com um tipo de conhecimento profundamente enraizado na ação e no esforço de um indivíduo para com um contexto específico, como uma arte ou profissão. O segundo é um componente cognitivo que inclui elementos como os palpites, as intuições, as emoções, os esquemas, os valores, as crenças, as atitudes, as competências e os pressentimentos. Difícil de articular por palavras, a dimensão cognitiva molda a forma como percebemos o mundo.

O conhecimento tácito é relacionado a elementos que são aprendidos ao longo da vida, como fruto da experiência adquirida, e está vinculado diretamente às pessoas. Sua denominação deriva do termo em latim *tacitus*, que representa o que não pode vir a ser expresso fundamentalmente em palavras. Para Russo (2010), o conhecimento tácito se configura como “o mais valioso e mais difícil de se capturar e transmitir”.

Para Nonaka e Takeuchi (1997), as próprias visões de realidade e de futuro podem se inserir no conceito de conhecimento tácito, ao refletir aspectos como intuição, emoção, valores e percepções pessoais sobre vida, mundo e sociedade. Relaciona-se ainda a crenças, aproximando-se mais dos elementos de abstração e de subjetividade do que propriamente de sistemas lógicos de pensamento. Um dos elementos positivos acerca do conhecimento tácito apontado por Stewart (1998 *apud* LOPES, 2002) seria o fato de ser este um tipo de conhecimento “automático, exigindo pouca ou nenhuma reflexão”. Afirma ainda ser complexo não só expressá-lo como também modificá-lo.

O conhecimento tácito se relaciona diretamente à inteligência prática e, muitas vezes, padece junto ao seu detentor (sobretudo no campo da prática musical). Muitos foram e são os virtuosos que, tendo elaborado conceitos cognitivos tão próprios quanto extraordinários, deixam (e deixaram) de difundi-los por inúmeras razões, inclusive pela complexidade no estabelecimento de mecanismos explícitos e/ou canais de compartilhamento. Complexidade esta que pode se relacionar à acentuada subjetividade, à natureza fortemente abstrata de construções artísticas (ALVES, 2013).

1.6 Conhecimento explícito

O conhecimento explícito se relaciona a perspectivas amplas de verbalização. O termo deriva do latim *explicitus*, que significa formal, explicado, declarado. Representa, então, aquilo que pode ser registrado em palavras, contemplando contextos passíveis de registro escrito (livros, artigos, revistas, textos e documentos em geral) e oralidade. Sendo articulado em linguagem inteligível, pode se manifestar também sob a forma de desenhos, diagramas e vídeos. Normas e manuais de procedimentos também são formas manifestas de conhecimento explícito.

A perspectiva de geração de conhecimento explícito representa valiosa ferramenta no desenvolvimento da atividade acadêmica, bem como no fortalecimento das bases técnicas e artísticas de um músico. A geração de conhecimento explícito, sobretudo no contexto musical, pressupõe a existência de conhecimento tácito. Em geral, o conhecimento tácito se coloca como uma forma de conhecimento anterior ao conhecimento explícito. Verifica-se um conjunto de fatores tácitos fundamentando a sedimentação dos conceitos explícitos.

Para Polanyi (*apud* CARDOSO e CARDOSO, 2007) os conhecimentos tácitos e explícitos possuem uma constante interação. É a dimensão tácita do conhecimento humano que utilizamos para interpretar e produzir conhecimento explícito.

CAPÍTULO 2 - Metodologia

Neste trabalho, utilizamos a pesquisa qualitativa de caráter exploratório e o instrumento utilizado para a coleta de dados foi a entrevista semiestruturada. Os participantes foram estimulados a comentar sobre seus processos de estudo e verbalizar sobre suas ações musicais. Foram escolhidos cinco claronistas profissionalmente ativos, atuantes em grandes orquestras ou possuidores de uma carreira musical como solistas. As entrevistas foram registradas, transcritas e suas respostas categorizadas, para uma melhor análise dos dados sob as lentes da literatura específica sobre o trato vocal, memória muscular, conhecimento tácito e explícito e pedagogia da clarineta e do clarinete baixo.

2.1 Pesquisa qualitativa

A pesquisa qualitativa tem por objetivo compreender crenças, atitudes, valores e motivações em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos. Ela fornece os dados básicos para a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação específica (BAUER e GASKELL, 2002).

A escolha desse método de abordagem se deu pelo fato de a pesquisa qualitativa fornecer caminhos para a exploração e para a compreensão da prática dos participantes. Nele há a indagação naturalística como elemento para a compreensão do fenômeno em sua forma natural, não controlada e, principalmente, em seu ambiente de origem. Os dados foram explorados com base nas experiências desses participantes. O instrumento utilizado foi a entrevista individual. Os pesquisadores Bauer e Gaskell (2002) postulam que a entrevista individual fornece dados importantes para a compreensão do fenômeno estudado, de forma que diversas variáveis podem surgir durante o processo de coleta de dados. A entrevista semiestruturada busca explorar elementos mais subjetivos e complexos que não podem ser obtidos por meios quantitativos tradicionais. Esse processo possibilita uma ampla gama de possibilidades para análise e resumo dos resultados.

Nesta abordagem qualitativa buscou-se aprofundar a compreensão do objeto da pesquisa por meio das entrevistas realizadas, interpretando-as segundo a perspectiva dos próprios sujeitos que participaram da investigação. Assim, foram realizados os seguintes passos:

- 1) Interação por meio de entrevista entre os sujeitos de estudo e a pesquisadora;

- 2) Registro, transcrição e categorização das entrevistas;
- 3) Análise dos dados.

2.2 Seleção dos participantes

Esta investigação contou com a participação de cinco claronistas profissionais que atuam em importantes orquestras ou possuem uma carreira musical como solistas do clarone. Todos os entrevistados são do sexo masculino e a idade média dos participantes é de 40 anos. Os participantes são considerados pelos seus pares como possuidores de um alto nível de performance no clarone e são executantes do repertório contemporâneo do instrumento.

- Diogo Maia – Claronista da Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo e claronista do grupo Sujeito a Guincho.
- Hugo Queirós – Claronista português especializado em música contemporânea e improvisação. Mestre em clarone (Berna – Suíça), 1º lugar no Concurso Internacional de Clarinete “Città di Carlino” – clarone e 1º lugar no Concurso Internacional de clarone “Julian Menéndez”.
- Jussan Cluxnei – Claronista da Orquestra Filarmônica de Goiás, solista do clarone – 1º lugar no II Concurso Henri Bok para claronistas.
- Sérgio Albach – Solista do clarone, especializado em música contemporânea e popular. Em 2018 lançou em CD e vinil o álbum “Clarone no Choro”.
- Thiago Tavares – Claronista da Orquestra Sinfônica Brasileira, mestre em clarone pelo Conservatório Superior Codarts, Roterdã – Holanda.

2.3 Procedimentos

A entrevista semiestruturada foi fundamentada em um roteiro preestabelecido que permitiu um estilo de diálogo livre. As questões estão diretamente relacionadas aos objetivos específicos e às questões de pesquisa. Após definir o roteiro da entrevista semiestruturada, os procedimentos da pesquisa de campo aconteceram entre os meses de março e abril de 2019. O primeiro contato com os participantes foi feito via *internet*.

Todas as entrevistas foram feitas por meio do programa Skype e tiveram a duração de aproximadamente uma hora. Os participantes aceitaram prontamente o convite para participar da pesquisa.

Os procedimentos para a coleta de dados desta pesquisa foram:

1. Seleção do método de entrevista (semiestruturada);
2. Preparação dos tópicos guias e roteiro;
3. Delineamento da estratégia para a seleção dos entrevistados;
4. Realização da coleta de dados (entrevistas com os claronistas participantes);
5. Transcrição das entrevistas;
6. Análise do *corpus* do texto.

2.4 Estratégias de análise de dados

A princípio as falas dos entrevistados foram transcritas integralmente pela pesquisadora, o que possibilitou reflexões a respeito do conhecimento que os participantes possuem acerca das manipulações do trato vocal em suas práticas. Por meio Através do conteúdo dos relatos dos participantes com a literatura de referência, surgiram novos conceitos e reflexões. Os textos das transcrições foram agrupados em seis categorias baseadas nos objetivos específicos:

1. Iniciação ao clarinete baixo;
2. Utilização da clarineta como parâmetro para a técnica do clarone;
3. Embocadura e flexibilidade (conceitos);
4. Conhecimento (tácito ou explícito) das manipulações do trato vocal nos registros agudo e superagudo;
5. Particularidades físicas;
6. Exercícios recomendados para o registro agudo e superagudo e sugestões para a prática de um estudo concreto.

Após a gravação e a transcrição da fala dos participantes, a estratégia consistiu na categorização, subcategorização, hierarquização e análise do discurso dos participantes realizado pela própria pesquisadora. A escolha da técnica de análise clássica do discurso se deu pelo fato dessa perspectiva apresentar a postura crítica do conhecimento gerado pelo mundo: de que o conhecimento é algo socialmente construído, e de que a construção social das pessoas, fenômenos e problemas estão diretamente ligadas a suas ações e

práticas (BAUER e GASKELL, 2002 apud ALVES, 2013). Os resultados serão apresentados segundo os objetivos específicos orientadores desta investigação.

CAPÍTULO 3 - Resultados

3.1 Iniciação ao clarinete baixo

A primeira questão da entrevista semiestruturada teve como objetivo compreender a iniciação ao estudo do clarone por cada participante, diagnosticar as semelhanças e as distinções nas falas dos claronistas profissionais, além de propiciar um diálogo fluido e amistoso entre a entrevistadora e os entrevistados. Neste item, pode-se perceber semelhanças quanto a iniciação ao estudo do clarone no Brasil e em Portugal. Em uma pesquisa realizada recentemente, Alves (2015) relata que a aprendizagem do clarone em Portugal acontece de forma pouco sistematizada e de maneira superficial. Muitas vezes, a iniciação ocorre por uma necessidade imposta ao músico, como tocar em alguma prova, e, pela falta de conhecimento prévio do instrumento, as experiências musicais podem ser desafiadoras e até mesmo frustrantes. Pôde-se confirmar as semelhanças na aprendizagem em ambos os países por meio das falas dos claronistas participantes.

Nas palavras de Diogo Maia:

Quando eu me formei, o Montanha achou legal que eu tocasse uma peça de clarone no recital de formatura. E, na minha formatura, não foi legal, eu tinha muita pouca prática do clarone, e estava muito preocupado com as peças de clarineta, e aí acabou que não foi tão legal. E aí, o Montanha um dia me encontrou e falou: “Só para você saber: clarone não é igual a clarineta, é outro instrumento, esquece. Vai estudar um outro instrumento”.

Nas palavras de Jussan Cluxnei:

Eu comecei a tocar por causa de uma prova. Uma banda de Sumaré, que é no interior de São Paulo, eu já estava na UNESP, em São Paulo e aí apareceu essa prova. Eu peguei um instrumento emprestado e foi aí que comecei a estudar. Eu sempre gostei, mas o instrumento é difícil de ter e, a partir dessa prova, eu não parei mais. Eu continuei estudando com instrumento da UNESP e sempre gostei muito. Mais para frente, entrei para a orquestra do Teatro São Pedro, também na vaga de clarone, e aí consegui comprar o meu. A partir do momento que eu tive o meu próprio clarone, comecei a me especializar mais, a tocar repertório de clarone mesmo e tal.

Atualmente, no Brasil, existe apenas um curso de bacharelado em clarone, ministrado pelo professor Dr. Luiz Afonso Montanha na Universidade de São Paulo, o

curso foi concebido há quatro anos, no entanto, ainda não houve aprovado para ingresso na graduação. Nos cursos pré-universitários, conservatórios e escolas técnicas do país, ainda não existe a oferta para o estudo específico do clarone. Mediante entrevistas realizadas foi possível constatar que nenhum dos claronistas entrevistados possui uma carreira exclusiva com o clarone e que todos os instrumentistas necessitam tocar também os outros clarinetes da família. No entanto, como o clarone é instrumento com características solísticas, mostrou-se evidente a necessidade de um ensino especializado do instrumento.

Nas palavras de Thiago Tavares:

Quando eu tinha uns 15 anos, o Cristiano pegou o clarone da banda, deixou na minha casa e eu comecei soprando mesmo, nada específico, depois ele foi me orientando, ele já tocava o clarone, ele sempre adorou [...]. De alguma forma o Cristiano sabia que a primeira oportunidade de trabalho poderia ser pelo clarone, então ele sempre foi muito atento a isso, já meio que me induziu a isso, foi ele mesmo que fez toda a minha iniciação, por causa do mercado de trabalho.

Segundo Sparnaay (2011), mesmo os professores exclusivos de clarinete baixo dependem do material escrito originariamente para o clarinete soprano. Henri Bok, em entrevista concedida para Alves, 2015, menciona que: “os verdadeiros especialistas/*experts* do clarone ensinam num nível superior de educação, enquanto os ciclos pré-universitários são lecionados por especialistas de clarinetes soprano”. É possível constatar que a falta de materiais, assim como métodos e repertório adequado para o instrumento são algumas das dificuldades encontradas para a iniciação no clarone. Atualmente, com o avanço das redes sociais e de mecanismos de compartilhamento, muitas barreiras são vencidas, no entanto, a sistematização do estudo do instrumento facilitaria muito para que os músicos interessados no clarone se desenvolvessem de maneira mais ágil e segura. Thiago Tavares relata que a sua maior dificuldade na iniciação do instrumento foi o acesso à informação sobre o clarone como um todo.

No meu caso, a maior dificuldade foi a falta de material, a falta de informação, de conhecimento, porque eu peguei o clarone da banda que o Cristiano deixou comigo, então a palheta era aquela palheta largada, mofada, qualquer coisa, eu nem sabia onde comprar palheta, o maestro da banda que me dava [...] e era um clarone da banda, com certeza ele não estava maravilhoso, vedado, o mecanismo perfeito, então a maior dificuldade, apesar do Cristiano, mas o instrumento em si, que eu pude ter, que ele conseguiu para mim com o maior esforço e apoio era da

banda, acho que a maior dificuldade era essa mesmo, a falta de gravação, naquela época, década de 90, não tinha nada de internet, nada de nada, boquilha também era aquela que estava no instrumento, eu acho que a maior dificuldade foi a falta de conhecimento geral do instrumento.

Nas palavras de Sérgio Albach:

Entrei em orquestra cedo, com 17 ou 18 anos eu já estava como estagiário na Orquestra Sinfônica, então eu tive muita relação com o clarone, o claronista da orquestra muito meu amigo, e eu sempre pegava o clarone, sempre queria [...]. Era um instrumento bastante limitado, um instrumento antigo, eu fiquei muito tempo com esse instrumento, mas era um instrumento que eu não conseguia desenvolver de estudar o clarone, então quando eu tocava era mais como uma coisa a mais, nunca estudei técnica nesse clarone, porque ainda não suportava, era um instrumento de sonoridade boa, é um Le Blanc que só ia até o mi bemol, mas ele era muito limitado para técnica, isso é o que eu sentia [...]. E uma vez o Paulo Sérgio Santos veio para Curitiba e eu tive muitas aulas e muito contato, não tinham muitos clarinetistas querendo tocar música popular, então eu aproveitei o Paulo Sérgio aqui, ele tinha um clarone, um buffet que ele fez uma gambiarra [...]. Tem um clarone que era um buffet antigo, não antigo, mas ele tinha esse recurso do registro, e ele sabia do registro, porque é simplesmente um mecanismo, e ele fez um mecanismo passando uns fios, colando com durepox um motorzinho de carrinho, e você acionava lá embaixo, só que tinha que ligar na tomada, então era muito engraçado, e era um bom clarone, mas com essa coisa do registro, é um instrumento relativamente barato, e o que encarecia o instrumento eram esses instrumentos que tinham esse registro, e eu tive essa oportunidade de tocar pela primeira vez com um instrumento, digamos assim, mais moderno, apesar de ser uma gambiarra que tinha que ligar na tomada, era muito engraçado, tinha que ligar na tomada, tem esse folclore, e realmente funcionava muito bem, e ele me deixou com o clarone. Eu levei para casa, tive muita sorte com algumas coisas, porque as pessoas sentiam a minha vontade de tocar clarone, e como ele já me conhecia, fui com esse instrumento em casa e consegui pela primeira vez tocar algumas coisas, um chorinho, melodia de um choro, os clarones não suportavam isso. Em 2008 foi quando comprei o meu Selmer Privilege, que tenho até hoje, e eu comecei realmente a me dedicar mais a esse instrumento.

Um dos obstáculos à iniciação do clarone é o acesso ao instrumento, pois mesmo os modelos estudantes são onerosos e as instituições que possuem clarones disponíveis, muitas vezes não oferecem uma manutenção adequada ao instrumento que possui características muito delicadas. Dessa forma, quando um aluno se interessa em experimentar o instrumento a experiência pode ser desagradável ou mesmo frustrante, pois o músico pode não conseguir tocar satisfatoriamente o clarone, apesar de já possuir experiência no clarinete soprano. Por meio das entrevistas realizadas percebemos que o

desenvolvimento dos músicos a um nível avançado no clarone se deu após aquisição de seu próprio instrumento de modelo profissional.

Nas palavras de Hugo Queirós:

Eu comecei com interesse pelo instrumento muito cedo, talvez quando tinha 12, 13 anos e foi uma coisa bastante normal conhecer um instrumento através da orquestra de sopros ou da banda e começar a tocar nesses grupos. Eu comprei o meu primeiro clarone quando tinha 17 anos, foi uma grande loucura. Juntei dinheiro durante muito tempo e, antes de entrar na universidade, eu comprei o clarone, porque realmente queria poder ter acesso a um instrumento e tocar, muitas vezes, mas no início tudo que eu tinha era muita curiosidade, queria tocar e conhecer mais obras. Na altura, era muito mais difícil ter acesso a gravações ou partituras, então eu lembro que sempre que conhecia um amigo que fosse – na altura, eu vivia em Portugal – sempre que eu tinha um amigo que ia a Paris ou o meu irmão, que fez Erasmus na Bélgica, pedia para me trazerem partituras e coisas, porque, na altura, eu não conhecia nada e todo o conhecimento que eu tinha era através de alguém que conhecia alguma coisa, porque internet, na altura, ainda havia muito pouco. Foi assim que começou meu interesse, foi ainda bastante jovem, mais por curiosidade, gostava muito do som, tinha curiosidade como é que aquele instrumento poderia funcionar. Eu fiz o mestrado ainda em clarone e aí que eu comecei a investir mais tempo, mais a sério. Na altura, fiz uma tese sobre música portuguesa do clarone solo e com eletrônica. Durante essa tese, tive que tocar algumas dessas obras. Então, aí comecei a investir mais tempo com o instrumento. Só depois do meu primeiro mestrado em clarineta, que eu me especializei em clarone. Eu vim aqui para a Suíça, aqui a Suíça ao lado, eu vim aqui para estudar e desde aí me considero um especialista, porque conheço mais sobre o clarone do que o comum clarinetista.

Conforme observado nas respostas dos entrevistados a iniciação ao clarone não ocorreu para nenhum dos participantes de forma sistematizada, em alguns casos os professores inseriram o instrumento na prática dos alunos, mas não como uma forma oficial da atividade educacional e nem como uma exigência do currículo dos cursos. A iniciação deu-se somente após uma vasta experiência de prática do clarinete soprano, com exceção do claronista português Hugo Queirós, que já mostrava interesse pelo instrumento em uma idade mais antecipada e adquiriu o seu próprio instrumento em um momento mais prévio do que os demais entrevistados.

3.2 Utilização da clarineta como parâmetro para a técnica do clarone

O clarone é um instrumento da família da clarineta, no entanto, possui características próprias que demandam estudo e conscientização do intérprete. Alguns questionamentos são recorrentes aos clarinetistas e iniciantes ao estudo do clarone, muitos se aproximam do instrumento com a concepção de que seja meramente um instrumento maior, outros possuem crenças de que o estudo do clarone possa comprometer a embocadura, postura ou digitação do clarinete soprano. Esses questionamentos foram feitos aos claronistas entrevistados, com o objetivo de investigar o uso da clarineta soprano como um parâmetro para o estudo do clarone e como se constitui a relação entre as semelhanças e as diferenças de ambos os instrumentos.

Nas palavras de Diogo Maia:

Quando eu peguei o Selmer do Montanha, tive uma sensação de que estava tocando um pouco mais certo o clarone, porque eu tive essa sensação de um instrumento mais livre e que a palheta, a vibração, e todo o sentido dele era bem diferente mesmo da clarineta. Eu lembro do Montanha falar muito assim, a gente fazendo aula e ele falando: “é muito mais relaxado e com muito mais ar”. Então, a ideia que você tem na clarineta, você faz todo um esforço para colocar o seu ar dentro de uma boquilha que é desse tamanho aqui; a do clarone, ela é um cano de PVC, você vai ter que soprar muito mais ar, mas, ao mesmo tempo, você não pode apertar sem embocadura, então você tem que encontrar um meio-termo, e para mim isso me deu um clique, porque, realmente, a minha sensação tocando clarone não é a mesma, mesmo. Eu tenho uma embocadura muito mais relaxada no clarone e não sinto que eu ... até porque, para alguns efeitos, como *slap*, que no clarone é uma coisa mais comum, se você estiver com uma embocadura certinha da clarineta, dificilmente você vai ter uma agilidade para fazer essas articulações. Aí, eu acho que são instrumentos diferentes, então resolvi, como eu fiz com os outros instrumentos, essa coisa de querer descobrir um pouco a alma do instrumento, a alma do clarone, o que é muito diferente. [...] cada instrumento tem, realmente, a sua alma, que eu acho que a gente pode encontrar e explorar ao máximo, e se a gente conseguir, inclusive, diferenciar a ideia de cada instrumento, eu acho que você vai ser um músico muito mais feliz, você tem muito menos conflito com os outros instrumentos. Até porque, mais tarde, eu entrei no Teatro Municipal, e a prova que fiz, eu tive que tocar requinta, clarone e clarineta, e eu tive que estudar muito essa coisa de mudar de um instrumento para o outro, mais do que estudar muito bem cada instrumento, eu tive que estudar, fazendo a prova muitas vezes, do começo ao fim – apesar de que eles não iam pedir tudo – mas para, exatamente, treinar essa coisa da mudança. Então, eu tocava um trecho de requinta, um trecho de clarineta, um trecho de clarone, um trecho de requinta, um trecho... porque eu tinha que ter essa clareza de que tocar requinta é assim, tocar

clarineta é assim, tocar clarone é assim. Então a minha sensação tocando, para mim, são dois instrumentos bem diferentes.

Este relato corrobora com o discurso de Palanker (2004), que menciona que não se deve aproximar do clarone como se fosse um clarinete soprano, pois eles possuem semelhanças e também diferenças. O clarone precisa ter uma sonoridade diferente do clarinete soprano e, no caso, o registro “clarim” existe um único problema. A região que compreende o sol 2 ao dó 3 se caracteriza como o obstáculo que mais corrobora para que clarinetistas desistam de estudar clarone, pois nessa região a sonoridade costuma se apresentar chiada e desfocada e quanto mais se caminha para o agudo, mais difícil é o controle da sonoridade.

Nas palavras de Jussan Cluxnei:

Eu acho que essa questão de fazer a comparação é uma das coisas que mais atrapalha, porque a gente tem essa tendência de querer o tempo inteiro comparar a afinação de um com o do outro e falar: “essa nota é alta” e aí você já quer corrigir igual no clarone. Principalmente também a questão de embocadura que, hoje em dia, sempre que vou falar disso, eu prefiro pensar que é outro instrumento mesmo, a embocadura é outra completamente diferente, muito mais relaxada. Eu acho que foi essa a dificuldade: de querer tocar clarone como se fosse clarinete e também de não ter muito professor para isso e material de estudo.

As palavras de Jussan Cluxnei podem ser validadas por Bloom, 2008, claronista da Chicago Symphony e professor de clarinete assistente da Northwestern University. Em seu artigo “*Developing Facility on the Bass Clarinet*”, publicado na *The Woodwind Player’s Cookbook*, ele relata que ministra diversos *master classes* em cursos universitários de clarinete e de clarone e inevitavelmente sempre surge o questionamento de o que é necessário fazer de diferente entre o clarinete soprano e o clarone. Bloom (2008) considera essa indagação equivocada, o correto deve ser o pensamento de o que fazemos de igual ao tocar o clarinete soprano e o clarone. Desse modo, a aproximação a um novo membro da família do clarinete acontece com base na força e na experiência, ao invés de medo e confusão.

Nas palavras de Hugo Queirós:

Acho que o caminho, no fundo, é o mesmo, o que tem que ser feito outra vez com clarone, mas o caminho é mais ou menos o mesmo. Todos os exercícios de emissão e articulação, o princípio é o mesmo do clarinete. Agora, o fato de ser um instrumento maior e de a embocadura ser diferente, porque é maior, fisicamente é diferente o instrumento, ou seja, até fisicamente as mãos têm posições diferentes, as chaves são

maiores, o peso das chaves é maior, ou seja, todas essas coisas são iguais ao clarinete, mas com algumas diferenças. Por isso, o trabalho que foi feito com o clarinete, eu acho que deve ser feito com clarone, todo o trabalho de fazer escalas muito devagar, trabalhar as dedilhações devagar, tudo isso acaba por ser o mesmo, mas é um instrumento irmão, é um instrumento que vem do mesmo sítio e que, no fundo, acaba por ser, eu diria, quase a mesma coisa. No entanto, a maneira como eu toco, o único segredo, é que passei três anos a tocar clarone de forma muito intensa. Ou seja, durante três anos eu parei de tocar clarinete quase, eu tocava clarinete muito pouco e só toquei clarone. Enquanto fiz o meu mestrado em clarone, eu me levantava de manhã, ia para a escola e as escalas, os exercícios de aquecimento, tudo, eu fazia com o clarone. Isso deu muito tempo para eu perceber onde é que são os diferentes harmônicos, para ter a percepção de o que é que acontece quando eu tenho a boca dessa forma. Passados alguns anos, não tantos, eu não sou tão velho, ainda tenho essa capacidade e sei precisamente onde é que eu toco harmônico, cada nota. Essa repetição e o tanto de tempo de contato com o instrumento, acho que foi o que me deu as maiores ferramentas que eu tenho hoje. Hoje em dia, eu tenho que tocar os clarinetes todos. Há concerto em que eu tenho que tocar desde o clarinete contrabaixo à requinta. Eu sei que se eu pegar o clarone, sei precisamente onde as notas estão e como fazer as coisas. Isso devido ao estudo de muita repetição e quase à memória física da minha embocadura, que sabe onde as coisas estão. Hoje em dia, se eu passar um ou dois meses sem tocar clarone, porque estou a tocar os outros clarinetes, quando volto, a compreensão é muito mais rápida, porque eu já o fiz uma vez, já fiz essas escalas, esses exercícios, sei como as coisas fazem. Há uma memória física que eu tenho e sei precisamente: “aqui é onde eu toco sol e aqui é onde eu toco ré”.

Nas palavras de Thiago Tavares:

Mas foi assim, lá eu caí na real, o que eu sentia na Holanda é que eu não tocava clarone, porque nem dó maior eu fazia, dó maior acima do mi grave, coisa básica, escala, arpejo, quarta, quinta, oitava, o que todo mundo estudou na vida, o Baerman inclusive, eu não conseguia fazer no clarone, porque eu não tinha demanda, imagina então dó sustenido maior, Nossa Senhora, mas foi minha proposta, eu cheguei lá falando “Cara, eu não sei tocar clarone, porque eu não toco dó maior”. É diferente, porque o que pressupõe a gente falar que um instrumento é distinto do outro é a técnica, e o clarone, em aspectos, é talvez 80% igual à clarineta, mas tem 20% que clarinetista nenhum que nunca tenha estudado vai tocar na vida, do mi até o dó grave, não vai fazer todas as escalas começando lá embaixo, e acima do dó na pauta, que tem a posição de clarineta, mas é muito mais difícil, e muito menos aquela região do dó acima da pauta e uma oitava acima, que a gente toca na clarineta, a gente tem escalas completas, clarone quem tem curiosidade para fazer isso e toca? Então, realmente foi um tapa na cara.

Nas palavras de Sérgio Albach:

Eu trabalho muito com choro, então, às vezes, eu vou à roda de choro com o clarone e tem muita coisa que não dá, muita coisa que se você não estudar no clarone, os chorinhos que passam do dó lá em cima, esse dó agudo, que a gente já começa a ter que usar aquela chavinha, como você falou, a partir do dó muda tudo, mesmo que sejam parecidas, o indicador da mão esquerda tem que ficar naquele meio buraco ali, você não abre ele, você tem que fazer aquela coisa de abrir o buraquinho, e isso já muda tudo, e o choro, coisas rápidas assim. Às vezes é muito engraçado, os caras puxam um choro que eu sei tocar na clarineta e vou começar no clarone, eu nunca tinha tocado, e, pensando que isso nunca vai para cima, já chega no meio e percebe que vai, e nem sempre é um problema, então é aí que se verifica essa coisa de ser outro instrumento. Tem muito choro que eu toco na clarineta e não toco no clarone e vice-versa, porque se você estuda o choro no clarone e não estuda na clarineta também e você passa para clarineta, mas só nesses casos em que passaria desse dó agudo, não passando não há problema, a questão técnica de velocidade, as coisas que eu faço na clarineta, faço no clarone praticamente. Aliás, estudei muito mais clarone ultimamente, eu tinha essa vontade de parar de tocar clarineta, eu tinha muito essa vontade de tocar só clarone, porque à época que eu estudei só clarone mesmo, quando eu fiz um concerto solo, você viu, essa preparação desse concerto foi um ano e meio.

Apesar de instrumentos da mesma família todos os entrevistados acreditam que o clarone e a clarineta soprano são instrumentos distintos. Mesmo um clarinetista experiente necessita de estudo intenso das peculiaridades técnicas do clarone para executar o repertório solo do instrumento. Com minha experiência como claronista e com base nos relatos dos claronistas entrevistados, percebo que o clarinetista ao iniciar o estudo do clarone precisa retornar para os elementos fundamentais do instrumento, como emissão sonora, velocidade, volume do ar, embocadura, postura e digitação. Dessa forma, percebemos que se trata de um instrumento distinto, pois o estudo dos parâmetros básicos que foram executados no clarinete soprano necessitam de repetição no clarone para que se possa adquirir domínio e fluência, além de ser imprescindível o contato assíduo com o instrumento.

3.3 Embocadura e flexibilidade (conceitos)

Para Fuks e Fadle (2002), a “embocadura” consiste em toda a musculatura que cerca a boca, os dentes, o maxilar superior e mandibular, além dos músculos responsáveis pela mastigação. Nos instrumentos de palheta, esses músculos controlam o comportamento da vibração, afetando o colorido sonoro, a articulação, as dinâmicas e outros elementos musicais.

A embocadura mais utilizada pelos clarinetistas de todo mundo é a da escola francesa de clarinete, que consiste em o lábio inferior cercar os dentes inferiores, formando um suporte de apoio para a palheta. Os dentes superiores apoiam-se levemente sobre a boquilha e os lábios envolvem como um elástico flexível e macio para canalizar o ar através da boquilha. Nenhum ar deve vazar pelos cantos da boca nem formar bolsas nas bochechas ou abaixo do lábio inferior. O queixo deve estar apontado para baixo em direção ao peito e o lábio inferior esticado (MALONEY, 2010). Estes são alguns dos parâmetros que os claronistas também reconhecem sobre a maneira de formar uma embocadura, pois são princípios básicos utilizados por professores de clarinete de todo o mundo. No entanto, o termo flexibilidade de embocadura é um elemento que surge com mais frequência nas aulas e nos diálogos no universo da prática do clarone e estes elementos muitas vezes causam receios de que a embocadura do clarone, por ser mais relaxada, possa comprometer a embocadura do clarinete soprano.

Os discursos a seguir revelam com detalhes a maneira como os entrevistados compreendem embocadura e flexibilidade e quais são os ajustes de embocadura que eles acreditam necessários para a emissão das notas agudas.

Nas palavras de Diogo Maia:

Não acredito, de maneira nenhuma, em embocadura fixa, o que é impossível. Eu acredito numa embocadura que vede com a lógica de que, quanto mais mole, mais você veda. Para impedir que uma água passe embaixo de uma porta, não adianta você colocar um toco de madeira, o negócio é colocar um pano. Então, para mim, embocadura, ela tem que envolver a boquilha de maneira relaxada – com relaxamento, ela vai conseguir vedar a passagem de ar ali. Ao mesmo tempo, o lábio de baixo, eu penso na embocadura da clarineta tradicional, francesa, de deslocar o queixo para baixo, e acho que, tanto na clarineta quanto no clarone – e aí, depois, eu acho que explico melhor o do clarone – eu acredito que, entre agudos, superagudos e graves, tenha grande mudança de mandíbula para frente, de menos lábio em contato com a palheta. Então, por exemplo, eu tenho o lábio bastante grosso, então, vou tocar clarineta, se eu for tocar um si superagudo, ou um dó superagudo, eu sei que tenho que jogar meu queixo muito mais para baixo, deixar meu lábio muito mais esticado, muito mais fino para diminuir, realmente, o contato com a palheta e ter muito mais controle desse superagudo que está saindo, senão ele fica voltando para o harmônico de baixo. Então, para mim, realmente, o menor contato com o lábio facilita para tirar notas superagudas, e aí, uma embocadura, por exemplo, no grave, no extremo grave, quando eu vou tocar um mi fortíssimo, por exemplo, aí já penso em abrir completamente minha caixa bucal e soprar com bastante velocidade, então, também, aqui já fica uma coisa muito mais relaxada ao passo que meu lábio já não tem aquela tensão e aquela maneira de esticar que usei no superagudo. E aí, no clarone, isso para mim é potencializado porque você tem o grave

muito mais solto, ou seja, a palheta é maior, você tem uma passagem de ar muito maior na boquilha, e, conseqüentemente, a palheta compreende um espaço muito grande da sua boca. Então, acho que tem que ser muito flexível no clarone. O Bok propõe uma embocadura utilizando a metade do lábio, porque assim ele consegue jogar o lábio para frente e para trás, e, com isso, facilitar essa emissão das notas graves ou agudas. Mas isso eu não gosto, então, nesse sentido, a minha embocadura no clarone é igual a da clarineta, eu não toco com essa embocadura, por exemplo, proposta pelo Bok, meio de saxofone. Mas acho que ela conhece a coisa potencializada, de você, para tocar um grave fortíssimo, você tem que abrir a boca o máximo possível, relaxar isso aqui da melhor maneira possível – claro que isso vai fazer que a nota abaixe a afinação, mas é nesse controle que você vai encontrar. Então, você, primeiro, toca com ela uma nota superforte, que vai estar com a afinação em qualquer lugar, e aí vai encontrando onde está a afinação naquela dinâmica para não achar que é só tocar, eu estudo nota longa, por exemplo, dessa maneira: começo tocando muito forte e encontro, na minha embocadura, apertando mais ou menos o lábio onde a afinação se encontra melhor, e aí acostumo a tocar sempre naquele lugar – se eu vou tocar fortíssimo, engolindo aquele mesmo tanto de boquilha, com aquele mesmo relaxamento, aquela mesma emissão.

A definição sobre embocadura de Diogo Maia encontra conceitos semelhantes com a explicação de Palanker (2004). Para o claronista da Orquestra Sinfônica de Baltimore, a embocadura do clarone deve ser suave, não solta, mas não rígida. A mandíbula e os lados da boca devem estar firmes, porém relaxados. A única pressão deve ser dos dentes superiores e o lábio superior segurando firme a boquilha, mas permanecendo relaxado ao mesmo tempo. Assim, evita que a boquilha se mova, além de permitir que o lábio inferior fique um pouco relaxado e flexível para que possa envolver confortavelmente a palheta. É importante projetar a embocadura para frente, como se estivesse apagando uma vela ou assobiando, mas não a esse extremo. Isso irá eliminar a tensão desnecessária de soprar em uma direção e segurar os músculos na direção oposta. Ao dobrar o lábio superior nos dentes superiores, a sonoridade será ligeiramente maior e mais aberta, simulando um lábio duplo, porém sem os dentes cortando o lábio.

Os conhecimentos e as técnicas de Henry Bok sobre embocadura e flexibilidade no clarone, além de terem sido mencionados por Diogo Maia, também foram relatados nas palavras de Sérgio Albach:

A embocadura no clarone é totalmente flexível. Eu fiz aulas com o Bok lá na Holanda, no ano passado ou ano retrasado, e é uma das primeiras coisas que ele fala, ele até brinca que a palheta é como uma vara de trombone, um dos exemplos que ele dá, e também porque, como no clarone eu dei uma focada na música contemporânea, estudei muita coisa de multifônico, você fala em multifônico e a embocadura muda,

a adaptação da embocadura para o multifônico, dependendo de como você faz, emite um multifônico, você faz uma embocadura ou outra e já sai outra, então, com certeza, eu concordo com o Bok, que é um dos caras que tem um dos sons mais lindos do clarone hoje em dia, isso eu não tenho o que falar, o som do Bok é um controle, é uma coisa muito absurda que ele tem, e você vê que ele tem uma preocupação com a sonoridade do instrumento muito grande, da qualidade da nota e tal. Ele é um dos principais claronistas do mundo, então ele, na aula, realmente fala essa coisa da flexibilidade. O Bok trabalha muito com os harmônicos, de você tocar um dó grave não mexer na posição, só na embocadura, trabalha muito esse tipo de coisa, passou vários exercícios nessa linha de, de repente, você fazer uma posição e tocar outra nota naquela posição, ou até um tom abaixo as vezes. Ele trabalhava muito com essa coisa de embocadura, até o foco da emissão, a abertura da boca, posição do lábio, posição da língua, para você conseguir tocar outras notas, ou em um estudo de sonoridade, não que você vá fazer isso, mas ele faz isso, eu sei que ele faz esse tipo de coisa, porque, dependendo das posições que você faz, facilita muito a técnica as vezes. Ele tem tanto controle desse tipo de coisa que ele usa em concerto mesmo, mas, no fundo, é um estudo de controle.

Para Thiago Tavares, que cursou seu mestrado no Conservatório Superior Codarts em Roterdã, orientado por Henry Bok, a embocadura deve ser flexível e a chave para ser capaz de tocar os agudos no clarone da maneira mais fácil possível é compreender a relação dos harmônicos do instrumento e dos parciais, entender que o guincho na realidade se trata de um harmônico.

Nas palavras de Thiago Tavares:

Eu acredito na flexibilidade de embocadura; são duas coisas, aliás, é a flexibilidade, aliada ao conhecimento dos harmônicos, não só ser capaz de tocar, mas entender porque nem sempre uma nota em uma distância de meio tom tem resistência diferente, então se você sabe que a escolha, muitas vezes de uma facilidade de passagem é devida da série harmônica próxima, então você continua, se você fica mudando de posição com resistência diferente, que falando comumente da maneira mais fácil, é mais fácil tocar essa posição do que outra, tem uma explicação. Mas voltando, eu acho que essa flexibilidade da embocadura, tanto da parte do lábio inferior na palheta, no contato, tanto para frente quanto para trás, ela é necessária, sinceramente eu às vezes até utilizo flexibilidade na parte de cima, fazendo um pouco de embocadura dupla, enfim, coisas que eu nem sonho em fazer na clarineta, eu até tento fazer por causa do clarone, eu fico pensando.

Jussan Cluxnei, em seu relato, utilizou o termo flexibilidade controlada; para ele a embocadura deve possuir uma base fixa, no entanto, flexível, como se estivesse cantando notas graves e agudas. Como exemplo ele cita:

Por exemplo, no queixo existe uma certa tensão que não pode perder, então para definir a embocadura eu acho que não é fixa, é flexível, mas não de qualquer jeito, obviamente. E quanto mais agudo, mais você tem que ter essa questão de saber onde está a nota, você não precisa estar fixo igual à do grave, mas você tem que saber onde é cada agudo. Não pode ser no chute, é uma flexibilidade controlada.

Eu acho que é essa questão mesmo de, por exemplo, se eu tenho que tocar um salto de oitava e pensar que eu não vou mexer a boca, com certeza uma das duas notas vai sair com um timbre estranho. Se eu estiver tocando um dó grave e tocar uma oitava, uma não, mas duas oitavas acima, com a mesma intenção, eu acho que a nota de cima vai ficar muito baixa ou vai ficar com o timbre mais aberto, porque no grave eu penso em abrir mais a embocadura. Para o agudo, eu acho que é meio que como a voz: vai fechando essa passagem do ar, a língua vai subindo mais. Então a flexibilidade é você dominar isso. Eu estudo bastante a questão de salto e aí você tem que saber o limite disso para ir certo na nota e não ficar aquela tendência de clarone atacar agudo e fazer: “quéqué”. Eu acho que é muito, é bem pior do que no clarinete.

Já o claronista Hugo Queirós compreende que na embocadura do clarone os lábios precisam estar sempre fixos; em sua prática, ele busca mexer o mínimo possível, pois seu conceito é de que se for necessário mudar os lábios para fazer um efeito ou fazer uma nota aguda ou grave isso irá trazer uma limitação, pois se o lábio está posicionado de uma maneira e, logo a seguir, for necessário ser modificado, resulta em uma dificuldade. O entrevistado formulou o seguinte conceito:

Eu tento nunca mexer nos lábios. Os lábios devem estar fechados, vedam o ar e pronto. A partir daí, eu tento fazer tudo internamente, mas se a gente me gravar tocando e se vir aqui perto, claro que há um movimento mínimo, mas o trabalho que faço é para que não mexa nada, para que aqui seja um músculo firme, fixo em que só abre e fecha para entrar ar, mais nada. O resto do trabalho é feito internamente.

Para mim, a flexibilidade é exatamente isso: conseguir ter os lábios sempre no mesmo sítio, na mesma posição e com o mínimo de movimentos dentro da boca, seja na garganta, seja no palato, mas com o mínimo movimento a gente consegue fazer o máximo de coisas. Ou seja, para mim, a flexibilidade é quase com o mínimo recurso, assim a gente consegue fazer mais.

É isso que eu tento fazer, manter a embocadura o mais estável possível, quando digo embocadura podemos falar dos lábios, mexer o mínimo possível e, com o mínimo movimento da garganta ou da língua, conseguir fazer seja o registro do clarone ou os efeitos todos ou conseguir ter uma gama de timbres ou várias articulações, mas com o mínimo movimento. É isso que, para mim, seria ter uma embocadura flexível. É, por exemplo, só com uma posição, com uma dedilhação, eu conseguir, sem mudar a embocadura, ir através de vários harmônicos do clarone. Mudar muito pouco e ter o controle da embocadura de tal forma que com o mínimo movimento eu consiga fazer tudo. Para mim, isto seria o que eu acho que é flexibilidade na embocadura.

Diante dos relatos dos claronistas entrevistados percebemos que os instrumentistas são conscientes das distinções de embocadura em relação ao clarinete soprano, no entanto, pelas bases serem semelhantes, a transição não se torna absolutamente desconhecida. A flexibilidade de embocadura é algo unânime entre os entrevistados, mas compreendida com algumas distinções entre eles. Os fundamentos da técnica de Henry Bok são assimilados por todos, porém cada participante possui a sua própria experiência de como se deve moldar a embocadura, levando em consideração suas particularidades físicas, experiências pessoais e a necessidade de tocar todos os instrumentos da família do clarinete. Por não existir uma pedagogia padrão para a embocadura do clarone, os relatos aqui apresentados servem de referência para outros instrumentistas nortear a sua prática e experimentarem qual a melhor forma de conceber sua embocadura e compreender a flexibilidade no clarone.

3.4 Conhecimento (tácito ou explícito) das manipulações do trato vocal nos registros agudo e superagudo

A busca pela compreensão da relação entre o controle consciente e os processos automáticos ou involuntários das manipulações do trato vocal no registro agudo e superagudo foi o objetivo deste tópico da entrevista semiestruturada. Por meio da verbalização dos processos que ocorrem de forma automática ou consciente na emissão do registro agudo e superagudo, buscou-se partilhar as experiências dos claronistas de forma a elaborar conceitos explícitos para auxiliar a execução instrumental e a pedagogia do clarone. Esses conhecimentos visam possibilitar ferramentas para colaborar com a resolução de problemas que músicos possam encontrar e contribuir para um estudo consciente, já que a prática da tentativa e erro é uma constante na inicialização do estudo do clarone.

Apesar da embocadura ser um conceito originário e fundamental na emissão do registro agudo e superagudo do clarone, diversas estruturas físico-musculares encontram-se excluídas na abordagem que envolve o tema e são elementos fundamentais na produção sonora. Foi possível observar nas entrevistas que os claronistas possuem conhecimentos muito consolidados sobre a maneira que concebem suas embocaduras, porém, quando questionados sobre o funcionamento do trato vocal como um todo, as respostas não foram tão rápidas ou óbvias, apesar de todos os entrevistados se mostrarem muito solícitos e

interessados pelo tema.

Jussan Cluxnei comenta que apesar de considerar a emissão dos agudos e superagudos algo muito natural, como o ato de falar, ele estabelece alguns conceitos concretos como a manutenção da garganta e da mandíbula abertas, além do controle feito pela língua:

Eu não tenho o pensamento específico de: “eu vou estudar e eu penso nas partes, assim, na língua mexer tanto”. Eu acho que é uma coisa natural, é como falar: acontece o movimento que é definido, mas eu não penso no movimento, penso no som. Sempre penso em tocar com a garganta muito aberta, sinto que a mandíbula tem que estar sempre aberta, e é como se fosse cantar um agudo com a mandíbula mais aberta e aí o controle vai para a língua. Mas a minha forma de estudar é pelo som e pensando bastante nessa questão de voz, de comparar com o falar agudo, mas eu não penso especificamente no movimento da língua, eu penso mais no som mesmo.

Palanker (2004), em sua explicação sobre a embocadura do clarone, também menciona sobre a abertura da garganta. Para ele é importante dobrar o lábio superior, simulando uma embocadura com lábio duplo, mas sem encostar os dentes no lábio superior, pois isso permitirá que a sonoridade seja maior e mais aberta e fará que a garganta fique mais aberta. Embora o lábio inferior deva permanecer razoavelmente parado, é necessário um pouco de flexibilidade ao movimentar ligeiramente os dentes quando fizer saltos do registro superior para o registro inferior, além de vocalizar a parte de trás da garganta baixa.

Thiago Tavares comenta em sua resposta sobre o trato vocal que atualmente não pensa mais em garganta, no entanto, era algo que ele avaliava anteriormente. No momento ele pensa em modificar a parte interna da boca, pois a garganta no trato vocal já está inserida:

Olha, o que acontece hoje em dia para mim é que são pesquisas, então claro, sei que certas configurações que eu faço, inclusive com a bochecha, às vezes é necessário fazer uma leve bochecha, ter um ar aqui ao lado, em certas ocasiões específicas vai ser muito benéfico para o som, vai ficar mais redondo, penso muito isso, e me tira de vários perrengues. Sei exatamente o que fazer para tocar uns pianíssimos com menos chiado, eu tiro o dente um pouco da boquilha, coloco mais ar aqui dentro da bochecha; sei também que quando eu quero tocar um grave muito cheio, mas não quero aquele som de palheta batente, também colocando mais ar, e não apertando não só a palheta, mas também o dente em cima, mais flutuante, eu chamo de embocadura flutuante, porque abro os dois, o de cima e o de baixo. Eu já pensei

muito na garganta desassociada com a língua, mas, hoje em dia, pelo conhecimento que tenho, sei que isso tudo chama trato vocal, e uma coisa está intrínseca na outra, quando você pensa nas vogais A E O I U, a garganta está ligada à língua, até porque é um músculo bem grande.

Para Li, Chen, Smith e Wolfe (*apud* GONZÁLEZ e PAYRI, 2016) não colocar a língua e a garganta em suas posições ideais pode tornar difícil ou mesmo impossível a emissão de algumas notas. O músico também pode alterar o timbre do som por meio das diferentes posições da língua. No entanto, o espectro harmônico do som varia mais dentro da boca do músico do que no som ouvido pelo receptor. Isso mostra que a cinestesia do instrumentista é importante e merece atenção especial e estudo. Os autores consideram que uma abordagem sistematizada para manipulação do trato vocal no clarinete é o que permitirá o controle consciente, especialmente para clarinetistas que apresentam problemas técnicos não resolvidos no nível intermediário-avançado.

Para Thiago Tavares, a consciência das manipulações do trato vocal na emissão da região aguda e superaguda se dá por meio da relação entre a flexibilidade da embocadura externa, do lábio inferior e superior aliados à embocadura interior. Esse discernimento tornou-se claro no estudo dos harmônicos multifônicos, pois as particularidades do trato vocal foram percebidas pelo estudo das sonoridades múltiplas. Em suas palavras:

Se alguém na minha vida tivesse falado que o guincho era porque o meu trato vocal não estava de acordo com a posição que eu estava estipulando, ou seja, eu não sabia nem a nota que queria tocar, se alguém tivesse falado isso, falado que o guincho é uma nota mais aguda, que não precisava apertar, eu comecei a estudar na década de 90, teria mudado minha vida completamente, acho que falta realmente uma didática. Hoje em dia, os meus alunos perpassam isso, está entrelaçado, basicamente, faz exercício com tudel para estimular a pessoa que é possível, que é muito fácil quando você tem conhecimento, mas de outras pessoas eu não sei, mas acho que falta uma metodologia, porque hoje em dia o que tem muito é método e dicionário de posição, mas o como fazer não tem, pode até estar descrito, mas acho que exatamente o como fazer, o passo a passo, ainda falta.

Palanker (2004) menciona que quanto mais se caminha para a região aguda, mas é difícil manter o controle da sonoridade. Diogo Maia possui afirmação semelhante e diz que sua impressão é de que indo para o agudo a sensação de tocar se torna mais frágil, logo, é necessário adequar posições que o complementem bastante para que seja possível aumentar a cavidade bucal. O entrevistado cita alguns exemplos:

A nota “si” acima do pentagrama está numa posição muito boa que, para mim, é os três dedos de cima fechado, atrás só o registro, e a chave do sol sustenido aqui. Ela é uma posição muito fácil de tocar, ela não tem uma resistência a mais, não tem a menos, então, por exemplo, a minha concepção geral é de usar o mínimo de consoantes possível no superagudo, até porque começa a ficar muito descontrolado e a nota já vai soar com um *start* bastante claro no superagudo, então eu sempre penso em começar ou com A, mas quase sempre não uso língua para tocar superagudo, a não ser que esteja escrito na música, na articulação maluca lá, um *slap* ou um *stacato*, alguma coisa que me force, realmente, a colocar a língua. Mas, se for uma passagem normal, eu não penso em usar no superagudo. Então essa nota “si”, por exemplo, ela tem um corpo, ela tem um certo corpo que me permite tocá-la com o trato da boca bem mais aberto, então, consigo tocá-la superforte, consigo tocá-la superpiano, porque tem uma estabilidade que me permite soprar, e não racha ou eu não perco o harmônico e vai para outro lugar. O lá, por exemplo, nesse sentido, ele já é muito mais frágil, porque ele usa muito menos notas, muito menos corpo do instrumento; o si natural ou o dó, que você também está com harmônicos. Tem outras posições, mas, por exemplo, você está fazendo uma escala normal, eu, normalmente, uso a chave do sol sustenido para o si, e a chave do lá para o dó, com compensações. Só que as compensações, elas não tiram a fragilidade da nota, então ela continua sendo nota fácil de perder na boca. Então, não sei, para mim tem essa questão de, realmente, como eu te falei, a sensação de que eu estudei muito cada nota para tentar [...] claro que eu perco isso com o tempo, então tenho que voltar muito esses estudos, não é uma coisa tão decorada, até porque a gente fica tocando clarineta também, e os *setups* da clarineta são bem diferentes do clarone.

A utilização de vogais colabora para a definição da configuração do trato vocal, pois determina o tamanho da cavidade oral com a altura da mandíbula e da língua, bem como a abertura e a redondeza dos lábios. O controle do trato vocal na clarineta está claramente descrito na literatura pedagógica do clarinete, no entanto, o método de Jean Marc Volta foi o único material identificado que sugere exercícios para a região aguda e superaguda do clarone, com o enfoque não somente nas posições, mas também no trato vocal pela utilização de formantes.

Os entrevistados relataram o que pensam sobre a utilização dos formantes para a manipulação do trato vocal e sobre a influência na emissão dos registros agudo e superagudo do clarone. Nem todos os entrevistados utilizam vogais para controlar o trato vocal. Jussan Cluxnei não mentaliza nenhuma vogal para tocar nessas regiões, busca manter a passagem de ar sempre livre, pois a boquilha do clarone é muito grande para se tocar de maneira fechada, então, para ele, não se deve ter a tendência em fechar, pois a

sonoridade poderá ficar espremida. Logo, ele sugere uma vogal aberta “a” para manter o fluxo de ar.

Hugo Queirós compreende que pensar em cantar ao emitir o som auxilia a compreender quais são os movimentos que ocorrem na embocadura interior e é uma maneira mais eficiente do que pensar nas estruturas físico-musculares diretamente. Em suas palavras:

Lembro quando eu tinha aulas e o professor me dizia: “tentes abrir mais a garganta ou tentes puxar mais a garganta”, esses acabam por ser conceitos mais difíceis de entender, para mim. Dizer: “abrir a garganta”, eu não sei o que é abrir a garganta, mas se eu explicar para o aluno que o U é mais fechado e A é mais aberto, esse conceito, para mim, é mais fácil de perceber. Explicar ao aluno que passar do U para A, isso abre a garganta. Enquanto, se for só o conceito de abrir a garganta, o fato de ser uma coisa mais teórica e não tão prática, acaba por ser mais difícil. No meu caso, foi sempre uma coisa que eu achei que era difícil perceber, por isso não falo muito em abrir a garganta ou fechar. Eu posso falar da garganta, mas tento sempre explicar com som ou com movimento que eu faço, procurar até, às vezes, a forma como eu digo uma palavra, mas tento que seja sempre mais na vertente prática, muito relacionado com a fala, com uma coisa muito natural.

Hugo Queirós pensa sempre na vogal “ö”, pois como o clarone possui um som mais escuro esse formante colabora para manter esse aspecto da sonoridade, inclusive na região aguda, em suas palavras:

Eu não penso especificamente no registro agudo, em geral, no clarone, penso sempre uma vogal semelhante a O. Não Ó, mas quase em alemão O com dois pontos Ö, porque eu gosto do som e acho que o clarone como tem o som mais escuro, acho que pensar em Ö ajuda a ter esse som. Sobretudo quando vamos para a região mais aguda, é o tipo de timbre que eu procuro, porque acho que o clarone se organiza por harmônicos e nós quando temos dedilhações para notas agudas, acaba sempre por ser harmônicos. Se a gente tocar, se a gente soprar e não pensar em nada ou não tiver na nossa cabeça a nota que queremos tocar, sai uma nota que pode não ser a que a gente estava pensando. Por isso, em geral, se a gente pensar, por exemplo, em I a nota vai sair sempre mais aguda do que a qual queremos, porque estamos a pensar I, o próprio som tem muitos harmônicos agudos e O é uma vogal que tem mais harmônicos graves do que I. Ou seja, nesse sentido, por ser uma nota aguda e para que não seja demasiado aguda, porque no clarone é fácil a gente soprar e sair um harmônico ainda mais agudo. Em geral no clarone todo, eu penso em Ö, mas porque eu gosto do som e acho que me ajuda a controlar, a não sair um harmônico descontroladamente agudo. Os movimentos que se deve fazer na garganta são muito pequenos. Por isso, quando o aluno pensa em I e faz um movimento grande, acaba sempre por ser muito grande e por tocar uma nota mais

aguda e descontrolada do qual seria desejável. Por isso, pensar em Ö ajuda que a nota seja mais grave e mais controlável, eu diria.

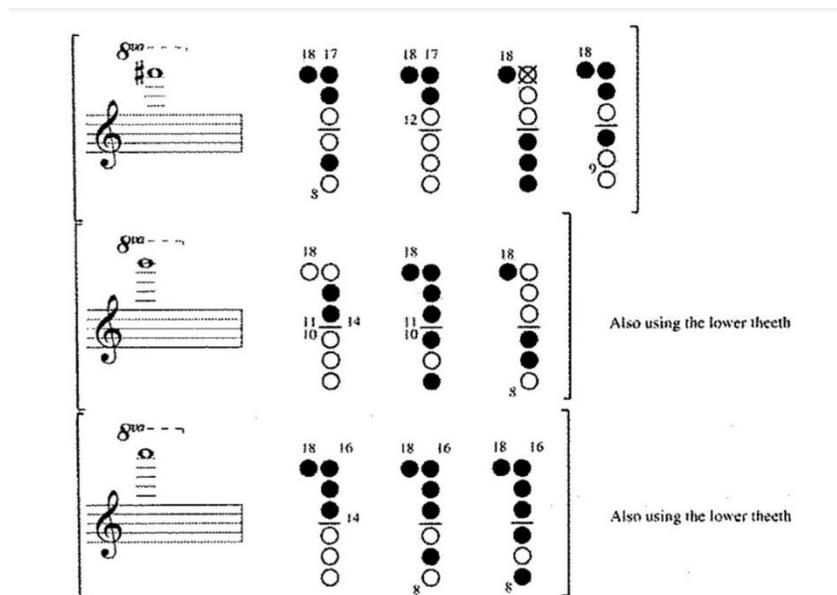
Sérgio Albach relembra que utilizou os formantes para a manipulação do trato vocal em algum momento dos seus estudos, mas não de maneira sistemática; ele acredita que é um importante recurso para resolver obstáculos que surgem na performance musical. Em suas palavras:

Eu me lembro de até pegar, tocar, pensar nas vogais, acredito que seja um atalho para você as vezes resolver alguma situação de sonoridade, de ligadura, de conseguir tirar nota, mas, às vezes, pela forma como estudei, de uma forma muito intuitiva, penso mais na música mesmo. Como comecei a trabalhar com o clarone praticamente com música popular, na música erudita acaba se focando muito na técnica, e claro que isso não é geral, mas a maioria das pessoas acabam focando muito na técnica e acabam esquecendo dessa coisa que é a música mesmo. Nos agudos do clarone o dó superagudo é fácil, o dó, dó sustenido ré, ré sustenido, até o mi é muito tranquilo, a partir do mi já começa a complicar, mas já é questão de ver, questão de palheta, de boquilha, já começa a entrar essas questões de posição, as posições, eu faço posições para essas notas que nem têm na tabela do Bok, eu descobri algumas posições para mim, mas são coisas que você nem usa muito.

Sérgio Albach menciona que, quando interpretou a peça *Solilóquio VI*, de Harry Crawl, deparou-se com a nota dó-7 que equivale a nota sib-6 de efeito. Essa é uma região do instrumento em que não é utilizada em peças para uma orquestra sinfônica convencional, logo, um comum clarinetista não teria conhecimento para executar tal trecho. Para emitir essa nota, o claronista descreveu que foi necessário utilizar a técnica de posicionar os dentes inferiores na palheta ao invés dos lábios, pois assim ocorre uma grande pressão na palheta e a ponta vibra com mais intensidade. É necessário movimentar a mandíbula sutilmente para encontrar a posição correta. Essa técnica é mencionada nas últimas notas da tabela do livro de Sparnaay (2011). Nas palavras de Sérgio Albach:

Eu tive que tocar uma peça que tinha o dó superagudo, então só com dente na palheta, era um dó muito acima, que é o último dó da tabela do Sparnaay, e aí coloca o dente na palheta mesmo, dó, si, até o sol já coloco o dente na palheta, e faço as posições do sol mesmo, tudo como se fossem harmônicos. É dente na palheta, sol, sol sustenido, lá, lá sustenido, si, dó, dente na palheta, faz a posição do sol grave, você vai com o dente na palheta, claro que tem que saber onde vai colocar, como se fosse um trombone de vara.

FIGURA 15: Posições do superagudo com indicações da utilização de dente na palheta.



Fonte: SPARNAAY (2011)

Para Thiago Tavares, a vogal “i” pode ser utilizada para a emissão dos registros agudos, porém é necessário aliar outros fatores para adquirir a fluência desejada. Em suas palavras:

Falando de modo bem generalizado seria a vogal I, com a língua bem elevada, mas como no clarone essa coisa do dedilhado aberto *versus* o fechado, o dedilhado de clarineta *versus* aquelas outras possibilidades, muitas vezes uma escala que era para ser simples tem essas posições que tem mais resistência, então isso faz mudar. Então, no geral, sim, língua levantada pensando na vogal I, mas na vida real só isso não dá certo, tem mais coisa, mas no geral realmente seria isso mais essa flexibilidade do lábio de baixo, muitas vezes para cima, para fazer um intervalo, eu acho que daria para especificar mais isso só fazendo tabelas, escalas com dedilhado específico e você fazendo caminhos, esse caminho com esse dedilhado, cada dedilhado, cada nota corresponde a tal harmônico e o meu trato vocal está basicamente parecido, porque realmente, quando uma frase musical, você não mexe muito no trato vocal, ela é mais fácil, porque é só deixar a boca quieta, obviamente e vai embora, o problema todo é quando não dá para você ficar quieto e usar o mesmo trato vocal, isso é, na verdade, a diferença dos parciais harmônicos, quando você está no mesmo parcial é fácil, emboca e é só soprar, mas muitas vezes isso não acontece na vida real.

A investigação aqui apresentada, segundo a verbalização de uma parte dos conhecimentos tácitos de claronistas profissionais que possuem elevado grau de perícia na manipulação de seus tratos vocais, resultou em conhecimentos válidos e úteis para

clarinetistas e claronistas. Os entrevistados demonstraram que o trato vocal possui uma grande influência na emissão sonora, qualidade do som, timbre e afinação. Hugo Queirós e Jussan Cluxnei mencionam a execução dos registros agudo e superagudo com o ato de cantar. Quanto a utilização de formantes para a modelagem do trato vocal na região aguda, Jussan Cluxnei e Diogo Maia sugerem a vogal “a” e Hugo Queirós a vogal “ö”. Thiago Tavares sugere a vogal “i”, o que corresponde a referência do livro de Jean Marc Volta, no entanto, para o claronista é necessário aliar diversos outros fatores para a emissão satisfatória. Sérgio Albach não mencionou nenhuma vogal específica.

A manipulação do trato vocal na região aguda e superaguda do clarone submete-se ao contexto pelo qual a nota está inserida, as passagens em que a nota se encontra, intervalos e posições de dedilhados. Os conhecimentos aqui apresentados são válidos e úteis para auxiliar que claronistas de diferentes níveis controlem a manipulação do trato vocal nessas regiões do instrumento.

Com base nas entrevistas realizadas e com a minha vivência com claronistas estudantes e profissionais, o controle do trato vocal é fundamental para a emissão do registro agudo e superagudo com fluência. Os conhecimentos explícitos aqui apresentados poderão trazer a reflexão de práticas e a internalização de experiências favoráveis para as manipulações do trato vocal. A combinação dos conhecimentos explícitos aqui apresentados com a prática individual de músicos interessados no tema pode agilizar o estudo de particularidades do instrumento que são apreendidos de maneira tácita.

3.5 Particularidades físicas

Pela revisão de literatura científica e pedagógica dos dados obtidos pelos informantes e por minha experiência profissional como claronista foi possível constatar que as propostas para a configuração do trato vocal por meio de formantes ou de conhecimentos tácitos existentes traduzidos em conhecimentos explícitos, úteis e válidos, necessitam da reflexão e da prática consciente pelo músico executante. Cada indivíduo possui características físicas próprias que podem necessitar de adaptação para a prática de alguma técnica específica. Nesse sentido, professores são encorajados a compreender as características próprias de seus alunos e a refletir sobre a perspectiva de que técnicas particulares que possuam um bom resultado para si podem não possuir a mesma eficácia para o aluno.

Por meio das entrevistas realizadas foi possível adquirir relatos pessoais de dois entrevistados sobre características físicas próprias que influenciaram uma técnica peculiar no clarone.

Nas palavras de Diogo Maia:

Eu acredito, e essa é a grande dificuldade, acho, inclusive, enquanto professor. As pessoas são muito diferentes, e eu lembro da primeira aula que tive, o Montanha me falou, eu acho que estava tocando Debussy era alguma coisa que tinha aquela coisa delicada no início, e aí eu fui tocando e ele falou: “Seu lábio é muito grosso, como que você consegue?”. Porque eu me acostumei, eu engulo mais ar, alguma coisa assim, mas o fato é que foi uma busca minha, porque o Montanha tem lábio zero, ele quase não tem lábio, então ele falava: “ah, tenta fazer isso e aquilo”, e, às vezes, não funcionava, porque era tão diferente a maneira, que eu não entendia ali o funcionamento dos lábios na embocadura dele, que falei: “Nossa, Montanha, não consigo fazer isso aqui, não, cara”; e ele falava: “Não, tudo bem, se vira e encontra o seu jeito de fazer”. Então, eu acho que essa é a grande coisa legal, inclusive entre professor e aluno. Acho que o professor tem essa possibilidade de perceber o aluno e apontar caminhos legais para ele, mas acho que cabe ao aluno descobrir qual é a maneira para ele tocar, porque o Montanha pode falar: “Ah, seu *stacato*, sua língua está mais aqui, mais lá”, mas só você sabe onde está sua língua, só você vai poder [...]. É importante o aluno entender o que o professor está falando como um manual de instrução que você segue, como caminhos possíveis, porque o aluno, acho que cabe a ele mesmo encontrar a melhor maneira de tocar, por isso eu acho que exercícios de explorar o instrumento e pesquisar, no sentido de experimentar mesmo, é uma coisa que você só vai conseguir se você fizer, então você só vai tocar superagudos [...]. Você pode saber toda a teoria de superagudos, mas você só vai saber se testar, experimentar e descobrir qual é a melhor maneira de você fazer. Então, acho que cada um é muito diferente do outro, para tocar o instrumento, acho que você tem que ter as primeiras noções, mas aí depende, realmente, de cada um explorar a melhor maneira que, nesse momento, vai funcionar na mão dele.

Nas palavras de Jussan Cluxnei:

Eu uso um tudel que é da própria selmer, mas é uma versão com menos ângulo, mas é por causa do meu dente e quando se toca em pé muda muito o ângulo do clarone. Eu toco em pé com correia, não toco com espigão, porque eu não tenho espigão que dá certo e acho que com correia fica mais livre. Porém, o instrumento fica mais na posição de clarinete, porque o clarone entorta e vai mais para essa posição de clarinete. Eu acho que, para mim, a maior diferença é a questão do dente, porque eu tenho o dente um pouco torto e quando a boquilha entorta, me incomoda. Eu nunca senti relação disso com o som, porque eu acho que a gente acaba compensando com a cabeça. Mas a principal diferença de tocar em pé é que você fica sem estabilidade e aí nos agudos isso é extremamente importante. Qualquer mexida minúscula

na boquilha muda muito a afinação, então, nessa hora de tocar em pé, a grande questão é apoiar, eu apoio até na perna. Toco de lado como se fosse sax e apoio a parte de baixo do instrumento na perna, principalmente nos agudos, porque tem que estar estável o instrumento. Mas de ângulo, com certeza muda, mas não é uma coisa que eu tenha incomodado. Para mim a questão do ângulo é mais do dente mesmo. Até clarinete eu toco um pouquinho mais reto, então é mais essa questão mesmo. Muda o apoio da boquilha, encosta em outro dente. Já ouvi muito isso de professor pedindo para baixar a clarineta e eu tenho que explicar o motivo do dente. Quando eu explico, eles sempre entendem, então acho que é uma questão de adaptação. Eu também acho, para instrumentos maiores, com certeza tem diferença. No clarone não, porque é sentado e ele já fica numa posição boa com o meu tudel, então, eu acho que é um hábito de você adaptar alguma especificidade à sua realidade.

3.6 Exercícios recomendados para o registro agudo e superagudo e sugestões para a prática de um estudo concreto

3.6.1 Diogo Maia

- Tocar uma nota superaguda e, em seguida, tocar uma nota meio tom abaixo logo após repetir a nota superaguda tocada inicialmente e, mudando a embocadura sem trocar a digitação, alcançar a nota meio tom abaixo. Fazer esse exercício em toda a região até o máximo que conseguir alcançar. Esse exercício é para adquirir flexibilidade de embocadura e percepção do funcionamento do trato vocal.
- Tocar melodias conhecidas, que estejam na memória, na região superaguda e buscar afinações e dedilhados que soarão melhor. Como são melodias já familiarizadas pelo músico, será mais fácil buscar a afinação necessária, o que a faz mais acessível do que tocar um trecho desconhecido. Buscar fazer todas as nuances musicais, detalhes de dinâmica para controle da afinação, articulação. Explorar melodias lentas e fáceis, pois como as posições muitas vezes são desconhecidas, se for algo rápido poderá buscar posições de clarineta ou posições que não existem no clarone.

3.6.2 Hugo Queirós

- Escalas lentas no superagudo em todas as tonalidades, modos, *jazz*, cromáticas e tons inteiros. Só escalas maiores para assimilar uma série de posições, no entanto, não se memoriza como nota individual, é aprendido aquele conjunto de

posições. Fazer muito devagar e com metrônomo e aos poucos ir aumentando. Estudar as duas últimas oitavas do clarone e aumentar o metrônomo gradativamente, pois irá interiorizar as posições.

- A partir da nota dó central do clarone (dó²), fazer um intervalo de segunda menor para cima (dó - dó#) e segunda menor para baixo (si – dó), depois ir subindo com dó² como nota central. Como os intervalos ficarão cada vez maiores, buscar mexer o mínimo possível na embocadura para procurar a flexibilidade necessária para a emissão das notas graves e agudas. Quando o exercício chegar a duas oitavas, continuar até fazer um intervalo de quatro oitavas.

3.6.3 Jussan Cluxnei

- Fazer escalas maiores e menores utilizando todo o instrumento até o máximo que conseguir. Estudar o superagudo mais lento para interiorizar o dedilhado e usar sempre o afinador nessa região. Fazer intervalos o máximo que conseguir e depois do agudo para o grave. Usar sempre o afinador e compreender a relação dos intervalos.

3.6.4 Thiago Tavares

- O exercício realizado somente com a boquilha e tudel é muito eficaz para a consciência do funcionamento do trato vocal. Com esse exercício é possível adquirir discernimento da posição da língua, garganta e a posição do lábio inferior na palheta. Deve-se buscar emitir três notas, uma grave, uma média e uma superaguda até conseguir emitir um glissando e depois ir modificando em semitons para baixo. Após conseguir emitir várias notas é necessário adquirir estabilidade a esse resultado, ao fazer, por exemplo, notas longas somente com a boquilha e tudel.
- Estudar a árvore harmônica de notas agudas; tocar a fundamental e todos os seus desdobramentos e os harmônicos de tipo 1, que são os mais preponderantes no clarone. É importante sempre criar variações criativas com esses estudos. A nota sempre deve estar mentalizada e o cantar é a base de tudo.

3.6.5 Sérgio Albach

Sugestão de prática para o estudo XI de Sauro Berti:

- O estudo é direcionado para a prática do dedo indicador esquerdo com a utilização do meio buraco. Como está em escrita alemã, toda a execução deve ser feita uma oitava acima do que se lê. É um estudo para a utilização das posições fechadas, sem a utilização de notas abertas e *overblowing*.
- Já no primeiro compasso, encontra-se o intervalo das notas si – ré, posições abertas neste intervalo seriam mais fáceis, portanto, para se fazer as posições fechadas é necessário observar o trato vocal e buscar a sensação de que as notas estão saindo do palato mole; pensar em cantar com a garganta, vibrando o palato mole como se o ar estivesse saindo de trás e a garganta fechando. Na sequência as notas são mais fáceis de obter a ligadura, pois já surgem mais naturalmente. No compasso 16 é encontrado um obstáculo para emitir a nota dó# em posição fechada, pois a passagem de retorno para o ré foi quase impossível. É necessário manter todo o trato vocal vibrando e pensar na nota aguda para não relaxar e cair para o harmônico de baixo. Para que todos esses trechos mais complexos possam fluir bem é necessário mentalizar as notas e cantar, conhecendo muito bem a melodia, e manter a coluna de ar firme.

FIGURA 16: Estudo XI de Sauro Berti.

26

XI
Indice sinistro / Left index finger
(Tanto lo Studio deve essere letto all'8^a alla / All the Study is to be played an octave up)

Danza $\text{♩} = 80$

4

7

10

13

16

19

22

25

28

9.12841.2

Fonte: BERTI (2007)

FIGURA 17: Estudo XI de Sauro Berti.

The image displays a page of musical notation for 'Estudo XI' by Sauro Berti. The score is written on ten staves, numbered 13 through 65. The music is in a single melodic line, featuring complex rhythmic patterns and chromatic passages. Key markings include dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte), as well as tempo changes like *rit.* (ritardando) and *a tempo*. A section starting at measure 58 is marked *Scherzando* with a tempo of $\text{♩} = 92$. The score concludes with a double bar line at measure 65. The page number '27' is visible in the top right corner, and the publisher's number 'B 12817' is at the bottom center.

Fonte: BERTI (2007)

Considerações finais

As indagações originárias desta pesquisa surgiram a partir de averiguações pessoais fundamentadas na minha experiência pessoal como claronista e da vivência com clarinetistas que possuem a aspiração em executar um repertório desafiante no clarone, mas possuem desconhecimento das técnicas próprias do instrumento.

A presente pesquisa teve por objetivo compartilhar as manipulações que ocorrem no trato vocal dos claronistas profissionais entrevistados quando executam o registro agudo e superagudo do instrumento com base em seus relatos pessoais. Ao registrar objetivamente as práticas dos claronistas foi possível compreender diferentes pontos de vista sobre as especificidades técnicas relativas à emissão da região extrema do clarone e contextualizá-los com minha prática pessoal. Deste modo, os conhecimentos aqui externalizados podem levar outros claronistas a uma experiência semelhante, de observação dos conceitos apresentados, internalização e combinação com suas práticas musicais individuais.

O desenvolvimento desta pesquisa foi extremamente motivador e desafiante, pois os temas e os termos apresentados sobre o trato vocal e as estruturas físico-musculares relacionadas ainda são desconhecidos no universo musical dos claronistas e clarinetistas, apesar da extensa revisão de literatura existente sobre o tema. Dessa forma, espera-se que este trabalho possa contribuir com a reflexão dos temas propostos.

Com a revisão de literatura realizada foi possível compreender a influência do trato vocal na emissão sonora e a necessidade de uma correta manipulação, especificamente na região extrema do clarone. A embocadura interior é um prolongamento da embocadura exterior, logo muitas manipulações do trato vocal que acontecem de forma intuitiva podem ser ajustadas de maneira consciente. É necessário que o claronista obtenha o controle da interação de suas próprias configurações orofaciais com a coluna de ar, para isso a utilização de formantes é uma importante estratégia para facilitar a emissão e a execução de certos exercícios técnicos.

Os conhecimentos valiosos, gentilmente compartilhados pelos claronistas profissionais entrevistados, podem servir para refinar técnicas ou alterar automatismos e levar ao controle consciente das manipulações do trato vocal na emissão do registro extremo agudo de músicos que entrem em contato com este material. As experiências e

desafios compartilhados servem de motivação para que outros instrumentistas possam superar e evoluir na carreira como claronista.

Espera-se que pesquisas futuras possam discutir sobre as manipulações e configurações do trato vocal e suas associações com o clarone. Pesquisas com experimentos de configurações de tratos vocais artificiais e suas conexões com o instrumento, estudos sobre o posicionamento da língua, não só no ataque, mas durante um trecho musical ou em prolongamento de nota, a influência do trato vocal no timbre do clarone e outros tantos mecanismos internos são temas que podem suscitar novas investigações, elucidar e incrementar a performance e a pedagogia do clarone.

Referências

- ABER, T. C. **A History of the Bass Clarinet as an Orchestral and Solo Instrument in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries and an Annotated, Chronological List of Solo Repertoire for the Bass Clarinet from before 1945**. Kansas: University of Missouri, 1990.
- ALVES, A. C. **Expertise na clarineta: possibilidades de construção da performance musical de “alto nível”**. Brasília, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília.
- ALVES, Cristiano Siqueira. **O processo de emissão do som na clarineta: proposição e validação de um plano de instrução**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2013. Disponível em: <www.repositorio.unicamp.br>. Acesso em: 19 out. 2018.
- ALVES, Ricardo Jorge Madureira. **Manual orientativo para a aprendizagem do clarinete baixo no ensino secundário**, 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2015.
- BACKUS, J. The effect of the player’s vocal tract on woodwind instrument tone. **The Journal of the Acoustical Society of America**, n. 78, v. 1, p. 17-21, 1985.
- BATISTA JÚNIOR, J. **As 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone: transcrição para clarone**. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- BERTI, S. **Venti Studi per Clarinetto Basso**. [s. l.]: Edições Suvini Zerboni, 2007.
- BOK, Henri. **New techniques for the bass clarinet**. Holanda: Shoepair Music Edition, 2010.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes 74, 2002.
- BENADE, A. H. **Air column, reed and player’s windway interaction in musical instruments**. En Vocal Fold Physiology: Biomechanics, Acoustics and Phonatory Control. 1985.

Disponível em: <<https://ccrma.stanford.edu/marl/Benade/writings/80s.html>>. Acesso em: 20 set. 2019.

BLOOM, Lawrie. Developing Facility on the Bass Clarinet. In: **The Woodwind Player's Cookbook**. Gatesville: Hal Leonard, 2008. p. 12-14.

BRYMER, J. **Clarinet**. Grã-Bretanha: Kahn & Averill Publishers, 1976.

CARDOSO, Leonor; CARDOSO, Pedro. Para uma revisão da teoria do conhecimento de Michael Polanyi. **Revista portuguesa de pedagogia**, p. 41-54, 2007.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. **OPUS**, v. 15, n. 2, p. 105-124, 2009.

COELHO, Fabiana Moura. **A influência da configuração do trato vocal na sonoridade da flauta**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FRITZ, Claudia. **La clarinette et le clarinetteste**: Influence du conduit vocal sur la production du son. 2004. 215 p. Ph. D. thesis (Doutorado em Acoustique, Traitement Du signal et informatique appliqués à la Musique) – Université Paris 6, Paris, 2004.

FRITZ, Claudia; WOLFE, Joe. How do clarinet players adjust the resonances of their vocal tracts for different playing effects? **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 118, n. 5, p. 3306, 2005.

FUKS, L.; FADLE, H. Wind instruments. In: PARNCUTT, R.; McPHERSON, G. **The Science & Psychology of Music Performance**: Creative Strategies for Teaching and Learning. Oxford: Oxford University Press, 2002.

GIL, F. J. **El Clarinete**: Técnica e Interpretación. Granada: Ediciones ANEL, S.A, 1991.

GONZÁLEZ, Q. D.M.; PAYRI, L. B. G. La embocadura interior: configuraciones del tracto vocal en la pedagogía del clarinete. **Revista Electronica de LEEME**, v. 37, p. 20-37, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10251/82521>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

- GRABER, T. M. (1974). **Frecuencia y reconocimiento de la maloclusion**. In: Graber, T. M. (Ed.). *Ortodoncia – Teoría y Práctica*. 3ª edição. México, Nueva Editorial Interamericana, S. A., p. 195.
- GUY, L. **Intonation training for clarinetists**. New York: Rivertone Press, 1995.
- HANAYAMA, E. M. **Voz metálica**: estudo das características fisiológicas e acústicas. 2003. Dissertação (Mestrado em Fisiopatologia Experimental) – Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5160/tde-19102005-145626/>>. Acesso em: 20 maio 2019.
- HENRIQUE, L. L. **Acústica musical**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- ILES, Jennifer Beth. **The changing role of the bass clarinet**: support for its integration into the modern clarinet Studio. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – Las Vegas, University of Nevada, 2015. Disponível em: <<https://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/2367/>>. Acesso em: 13 jun. 2019.
- KLUG, H. Clarinet pedagogy. **The Clarinet Journal**, v. 24, n. 1, p. 16-17, 1996.
- LOPES, R. M. **Gestão do conhecimento**: O desafio de um novo paradigma como alternativa estratégica para implantação na Câmara dos Deputados, 2002. Disponível em: <<http://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/381>>. Acesso em: 12 out. 2019.
- MALONEY, Timothy. The Clarinet Embouchure. **Canadian Winds: The Journal of the Canadian Band Association**, v. 9, n.1, p. 31, 2010.
- MARQUES, Mário Cesar Borges. **A construção da performance em Bittersweet Brazil**: um clarone brasileiro na música de concerto. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2020. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/346530>>. Acesso em: 01 ago. 2020.
- MATHER, Roger. Your Throat, Sinus and Mouth Resonances: Friends or Foes? In: NATIONAL FLUTE ASSOCIATION. **The Flutist's Handbook**: A Pedagogy Anthology. Santa Clarita: National Flute Association, 1998. p. 75-79.

- NONAKA, I.; TAKEUCHI, H. **Criação do Conhecimento na Empresa**: como as empresas japonesas geram a dinâmica da inovação. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- OLIVEIRA, Valéria Leal. **A qualidade da voz e o trato vocal nos indivíduos de face curta e face longa**. Monografia (Curso de Especialização em Voz) – Centro de Especialização em Fonoaudiologia, Salvador, 1999.
- OLIVEIRA, Valéria Leal; PINHO, Sílvia M. Rebelo. A Qualidade da voz e o trato vocal nos indivíduos de face curta e face longa. In: PINHO, Sílvia M. Rebelo. **Tópicos em voz**. Rio de Janeiro: Guanabara, 2001.
- PALANKER, Edward. Bass Clarinet 101: Bass Clarinet for Dummies. **The Clarinet** 31, n. 4, p. 79-81, Sept. 2004.
- PAY, A. The mechanics of playing the clarinet. In: LAWSON, Colin (Ed.). **The Cambridge Companion to the Clarinet (107-122)**. Grã-Bretanha: Cambridge University Press, 1995.
- PINHO, Sílvia M. Rebelo. **Fundamentos em Fonoaudiologia: tratando os distúrbios da voz**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998.
- PINO, D. **The clarinet and clarinet playing**. Toronto: General Publishing Company Co. Ltd., 1980.
- QUEIRÓS, Hugo Miguel Dores de. **Música portuguesa para clarinete baixo solo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.22/9613>>. Acesso em: 12 jan. 2019.
- RAMIRES, Rossana Ribeiro et al. Tipologia facial aplicada à Fonoaudiologia: revisão de literatura. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, v. 15, n. 1, p. 140-145, 2010.
- RUBIO, Pedro. El clarinete Bajo y su historia. Diapason, **Revista Informativa de La Asociación de Amigos de La Música de Yecla**, n. 13, p. 10-11, 2003. Disponível em: <[http:// Revista Diapason - Bienvenido a la Revista Diapason \(revistadiapason.com\)](http://RevistaDiapason-Bienvenido%20a%20la%20Revista%20Diapason%20(revistadiapason.com))>. Acesso em: 07 set. 2018.

- RICE, A. R. **From to the Clarinet D'Amour to the Contra Bass**. A History of Large Size Clarinets, 1740-1860. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- RUSSO, I. C. P. **Acústica e psicoacústica aplicadas à fonoaudiologia**. 2. ed. rev e ampl. São Paulo: Lovise, 1999.
- SADIE, Stanley; TYRRELL, John. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 24. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- SIMMONS, Melissa Sunshine. **The Bass Clarinet Recital**: The Impact of Josef Horák on Recital Repertoire for Bass Clarinet and Piano and a List of Original Works for that Instrumentation. PhD (Dissertation) – Northwestern University, 2009.
- SPARNAAY, H. **The Bass Clarinet**: a personal history. Barcelona: Periferia Sheet Music, 2011. p. 56.
- STAUFFER, D. W. Rôle of oral cavities in the support of tone production in wind instruments. **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 44, n. 1, p. 367, 1968.
- STEIN, K. Voicing the tone, opening up, and blowing through the clarinet. In: STEIN, K. **The art of clarinet playing** (21-22). Oriskany, NY: Alfred Publishing Co., 1958.
- STOPPELLI, P. Il Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana. Milano: Garzanti, 1993
- SZYMANSKI, H.; ALMEIDA, L. R; PRANDINI, R. C. A. R. Perspectivas para a análise de entrevistas. In: SZMANSKI, H. (Org.). **A entrevista na pesquisa em educação**: a prática reflexiva. Brasília: Plano, 2002. p. 63-85.
- TEIXEIRA, Marcelo. O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das suítes para violoncelo de Bach. Curitiba: UFPR, 2009. Dissertação de mestrado.
- THURSTON, F. **Clarinet technique**. 3. ed. Grã-Bretanha: Oxford University Press, 1956.
- VOLTA, J. M. **The Bass Clarinet**. Paris: I. M. D. Diffusion Arpeges, 1996. p. 72.
- WILSON, H. L. The clarinetist's tongue. **The Clarinet Journal**, v. 26, n. 3, p. 28-29, 1999.

WOLFE, J. et al. The player-wind instrument interaction. **Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference, SMAC-2013**, Stockholm, p. 323-330. 2013. Disponível em: <http://www.speech.kth.se/smac-smc-2013/proceedings/SMAC2013_Proceedings_online-version.pdf>. Acesso em: 25 set. 2019.

Anexos

Anexo 1 – Tabelas com Digações do Registro Agudo e Superagudo

The image displays a series of 12 rows of musical notation and fingering diagrams, organized into two columns of six rows each. Each row begins with a musical staff showing a specific key signature (e.g., C major, G major, D major, A major, E major, B major, F major, C minor, G minor, D minor, A minor, E minor, B minor). To the right of each staff is a sequence of diagrams, each consisting of a vertical line of circles representing the fingers of the right hand. Some circles are filled (black), some are empty (white), and some are crossed out with an 'X'. Arrows (upward and downward) point to specific circles, indicating fingerings for ascending and descending scales. A legend at the bottom of the page explains the symbols:

- ↑ — demasiado alto (too high)
- ↓ — demasiado bajo (too low)
- ⊗ — pequeño agujero que debe ser abierto (small gap that should be open)

Fonte: (Sparnaay, 2011, p.57)

The page contains several sections of musical notation for guitar, each with a title and a set of musical staves. The exercises include scales and arpeggios in different positions and directions.

- Exercise 1:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 1 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 2:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 2 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 3:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 3 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 4:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 4 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 5:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 5 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 6:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 6 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 7:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 7 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 8:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 8 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 9:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 9 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 10:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 10 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 11:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 11 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 12:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 12 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 13:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 13 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 14:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 14 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 15:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 15 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 16:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 16 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 17:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 17 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 18:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 18 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 19:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 19 con el dedo índice de la mano derecha".
- Exercise 20:** A scale starting on the 5th fret, moving up and then down. The title is "Ejercicio 20 con el dedo índice de la mano derecha".

Anexo 2 – Roteiro das Entrevistas

1. Há quanto tempo você estuda clarinete baixo? Como foi sua iniciação no instrumento?
2. Você utiliza o clarinete soprano como um parâmetro para o estudo do clarone, ou considera instrumentos distintos?
3. Quais foram as motivações que o levaram a se especializar no estudo do clarone?
4. Você acredita em uma embocadura fixa ou você diria que a embocadura se adapta durante a mudança dos registros?
5. Você modifica o trato vocal (embocadura interna) para a emissão dessas notas? Cor, ressonância, qualidade sonora...
6. Quais são suas configurações pessoais ao tocar essa região? Você utiliza a configuração da pronúncia de alguma vogal ou sílaba especificamente?
7. A movimentação do palato mole modifica a configuração de outras estruturas no trato vocal?
8. Qual o papel da garganta na emissão das notas?
9. Você acha que o controle do trato vocal é uma técnica definida que pode ser ensinada ou é algo que se adquire instintivamente?
10. Quais configurações você propõe para o registro agudo e superagudo do clarone?
11. Como você define flexibilidade?
12. Como você compreende a pressão dos lábios e o volume de ar na emissão das notas dessa região?
13. Você considera que alguma característica física própria do instrumentista possa interferir na emissão dos agudos e na técnica do instrumento como um todo?
14. Quais os exercícios que você indicaria para o controle e aperfeiçoamento técnico dessa região?

Anexo 3 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa na Universidade de Brasília cujo tema é: As manipulações do trato vocal na emissão das notas do registro agudo e superagudo do clarinete baixo. Leia cuidadosamente o que segue e quaisquer dúvidas serão respondidas prontamente. Este estudo será conduzido pela mestrandia Elaine Cristina Rodrigues Oliveira e pelo professor Doutor Ricardo Dourado Freire, da Universidade de Brasília. A sua participação é voluntária, e será documentado através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, assinado. Não participarão desse estudo pessoas sem participação voluntária, menores de idade, e indivíduos que não atendam aos critérios técnicos estipulados pelos pesquisadores. O instrumento de coleta de dados consiste em uma entrevista semiestruturada. Foram escolhidos claronistas profissionalmente ativos, que toquem em grandes orquestras ou que possuam uma carreira como solista.

As perguntas ou os problemas referentes ao estudo poderão ser questionados a pesquisadora. Qualquer outra dúvida relativa a esta pesquisa poderá ser respondida pelo Orientador da pesquisa, Professor Doutor Ricardo Dourado Freire, no telefone 3107-1092. Poderá ser utilizado o e-mail. Sua participação no estudo é voluntária. Você pode escolher não fazer parte dele, ou desistir a qualquer momento. Você poderá ser solicitado a sair do estudo se não cumprir os procedimentos previstos ou atender às exigências estipuladas. Você receberá uma via assinada deste termo de consentimento. “Declaro que li e entendi o formulário de consentimento, sendo minhas dúvidas esclarecidas e que sou voluntário a tomar parte neste estudo”.

Brasília, 14 de março de 2019.

Assinatura do Voluntário Hugo Quirós

Assinatura do Pesquisador Rodrigues

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa na Universidade de Brasília cujo tema é: As manipulações do trato vocal na emissão das notas do registro agudo e superagudo do clarinete baixo. Leia cuidadosamente o que segue e quaisquer dúvidas serão respondidas prontamente. Este estudo será conduzido pela mestrandia Elaine Cristina Rodrigues Oliveira e pelo professor Doutor Ricardo Dourado Freire, da Universidade de Brasília. A sua participação é voluntária, e será documentado através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, assinado. Não participarão desse estudo pessoas sem participação voluntária, menores de idade, e indivíduos que não atendam aos critérios técnicos estipulados pelos pesquisadores. O instrumento de coleta de dados consiste em uma entrevista semiestruturada. Foram escolhidos claronistas profissionalmente ativos, que toquem em grandes orquestras ou que possuam uma carreira como solista.

As perguntas ou os problemas referentes ao estudo poderão ser questionados a pesquisadora. Qualquer outra dúvida relativa a esta pesquisa poderá ser respondida pelo Orientador da pesquisa, Professor Doutor Ricardo Dourado Freire, no telefone 3107-1092. Poderá ser utilizado o e-mail. Sua participação no estudo é voluntária. Você pode escolher não fazer parte dele, ou desistir a qualquer momento. Você poderá ser solicitado a sair do estudo se não cumprir os procedimentos previstos ou atender às exigências estipuladas. Você receberá uma via assinada deste termo de consentimento. “Declaro que li e entendi o formulário de consentimento, sendo minhas dúvidas esclarecidas e que sou voluntário a tomar parte neste estudo”.

Brasília, 14 de março de 2019.

Assinatura do Voluntário Josmar C. Campos

Assinatura do Pesquisador Rodrigues

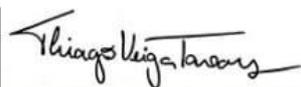
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa na Universidade de Brasília cujo tema é: As manipulações do trato vocal na emissão das notas do registro agudo e superagudo do clarinete baixo. Leia cuidadosamente o que segue e quaisquer dúvidas serão respondidas prontamente. Este estudo será conduzido pela mestrande Elaine Cristina Rodrigues Oliveira e pelo professor Doutor Ricardo Dourado Freire, da Universidade de Brasília. A sua participação é voluntária, e será documentado através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, assinado. Não participarão desse estudo pessoas sem participação voluntária, menores de idade, e indivíduos que não atendam aos critérios técnicos estipulados pelos pesquisadores. O instrumento de coleta de dados consiste em uma entrevista semiestruturada. Foram escolhidos claronistas profissionalmente ativos, que toquem em grandes orquestras ou que possuam uma carreira como solista.

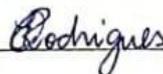
As perguntas ou os problemas referentes ao estudo poderão ser questionados a pesquisadora. Qualquer outra dúvida relativa a esta pesquisa poderá ser respondida pelo Orientador da pesquisa, Professor Doutor Ricardo Dourado Freire, no telefone 3107-1092. Poderá ser utilizado o e-mail. Sua participação no estudo é voluntária. Você pode escolher não fazer parte dele, ou desistir a qualquer momento. Você poderá ser solicitado a sair do estudo se não cumprir os procedimentos previstos ou atender às exigências estipuladas. Você receberá uma via assinada deste termo de consentimento. "Declaro que li e entendi o formulário de consentimento, sendo minhas dúvidas esclarecidas e que sou voluntário a tomar parte neste estudo".

Brasília, 14 de maço de 2019.

Assinatura do Voluntário



Assinatura do Pesquisador



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa na Universidade de Brasília cujo tema é: As manipulações do trato vocal na emissão das notas do registro agudo e superagudo do clarinete baixo. Leia cuidadosamente o que segue e quaisquer dúvidas serão respondidas prontamente. Este estudo será conduzido pela mestranda Elaine Cristina Rodrigues Oliveira e pelo professor Doutor Ricardo Dourado Freire, da Universidade de Brasília. A sua participação é voluntária, e será documentado através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, assinado. Não participarão desse estudo pessoas sem participação voluntária, menores de idade, e indivíduos que não atendam aos critérios técnicos estipulados pelos pesquisadores. O instrumento de coleta de dados consiste em uma entrevista semiestruturada. Foram escolhidos claronistas profissionalmente ativos, que toquem em grandes orquestras ou que possuam uma carreira como solista.

As perguntas ou os problemas referentes ao estudo poderão ser questionados a pesquisadora. Qualquer outra dúvida relativa a esta pesquisa poderá ser respondida pelo Orientador da pesquisa, Professor Doutor Ricardo Dourado Freire, no telefone 3107-1092. Poderá ser utilizado o e-mail. Sua participação no estudo é voluntária. Você pode escolher não fazer parte dele, ou desistir a qualquer momento. Você poderá ser solicitado a sair do estudo se não cumprir os procedimentos previstos ou atender às exigências estipuladas. Você receberá uma via assinada deste termo de consentimento. "Declaro que li e entendi o formulário de consentimento, sendo minhas dúvidas esclarecidas e que sou voluntário a tomar parte neste estudo".

Brasília, 14 de maço de 2019.



Assinatura do Voluntário _____

Assinatura do Pesquisador _____



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa na Universidade de Brasília cujo tema é: As manipulações do trato vocal na emissão das notas do registro agudo e superagudo do clarinete baixo. Leia cuidadosamente o que segue e quaisquer dúvidas serão respondidas prontamente. Este estudo será conduzido pela mestrande Elaine Cristina Rodrigues Oliveira e pelo professor Doutor Ricardo Dourado Freire, da Universidade de Brasília. A sua participação é voluntária, e será documentado através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, assinado. Não participarão desse estudo pessoas sem participação voluntária, menores de idade, e indivíduos que não atendam aos critérios técnicos estipulados pelos pesquisadores. O instrumento de coleta de dados consiste em uma entrevista semiestruturada. Foram escolhidos clarinetistas profissionalmente ativos, que toquem em grandes orquestras ou que possuam uma carreira como solista.

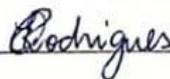
As perguntas ou os problemas referentes ao estudo poderão ser questionados a pesquisadora. Qualquer outra dúvida relativa a esta pesquisa poderá ser respondida pelo Orientador da pesquisa, Professor Doutor Ricardo Dourado Freire, no telefone 3107-1092. Poderá ser utilizado o e-mail. Sua participação no estudo é voluntária. Você pode escolher não fazer parte dele, ou desistir a qualquer momento. Você poderá ser solicitado a sair do estudo se não cumprir os procedimentos previstos ou atender às exigências estipuladas. Você receberá uma via assinada deste termo de consentimento. "Declaro que li e entendi o formulário de consentimento, sendo minhas dúvidas esclarecidas e que sou voluntário a tomar parte neste estudo".

Brasília, 14 de maço de 2019.



Assinatura do Voluntário _____

Assinatura do Pesquisador _____



Anexo 4 – Transcrições das Entrevistas

Entrevista com Diogo Maia

Elaine: Há quanto tempo você estuda clarinete baixo? Como foi sua iniciação no instrumento?

Diogo: Eu já estava morando aqui em São Paulo há, pelo menos, uns 10 anos - acho que era isso, 2008, mais ou menos, são seis anos - e eu já estava tocando no Sujeito a Guincho, tocando clarineta. Quando começou a Camerata Aberta, que é um grupo de música contemporânea que existiu aqui em São Paulo por volta desse... eu não vou lembrar exatamente de que data, mas começaram alguns movimentos de música contemporânea que precisavam de claronistas para tocar - em geral, o Montanha fazia essa parte, que é um claronista super versátil e super presente nos eventos de música em geral, aqui em São Paulo. O Nivaldo, morava em Campinas, então acabou que Montanha percebeu que poderia ter uma chance de eu entrar, conhecer melhor a música contemporânea e aprender a tocar clarone, quando surgiu essa oportunidade de ter mais um na Camerata Aberta, além dele. Não, não contratado, mas, para cada programa, e fazendo o que aparecesse de parte de clarone. E aí, nesse momento, eu comprei um clarone com o Daniel Oliveira - a gente dividiu, porque a gente não tinha muito dinheiro - e a gente comprou um clarone que o Odivan tinha feito antes de juntar com Serginho, ele fez esses instrumentos na Bahia, e são clarones que tocam mi bemol, mas tem um timbre lindo, são feitos de madeira brasileira - o Odivan já trabalhava com madeira brasileira - e a gente pegou esse instrumento e tocava, estudava, enfim. Mas ele passou a ser pouco suficiente para o tanto de detalhes que a música contemporânea exigia, então o Montanha passou a me emprestar o clarone dele, então ele falava: “vamos tocar essa música, eu vou fazer clarineta, você faz o clarone”, e ele me emprestava o clarone durante aquela semana, porque ele não precisaria tocar o clarone. Então, eu tive... na verdade, ele percebeu isso rápido, eu acho que um programa que eu fiz para o primeiro clarone, ele já percebeu que não daria, e ofereceu, muito generosamente, o instrumento dele .E aí, para mim, foi um salto muito grande, porque realmente é um instrumento muito diferente, o selmer privilege - que ele foi um dos primeiros a ter aqui em São Paulo - foi um instrumento com uma afinação muito precisa, com a mecânica muito fácil de, a gente falava: “isso aqui é uma flauta doce”; “para mim, tocar clarone não é problema, difícil é clarineta”, e é verdade. Peguei o instrumento e falei: “nossa, mas que som, que máquina”, é muito mais fácil tocar as

coisas. E aí eu super empolguei e comecei a pesquisar o instrumento, experimentando mesmo, porque eu tenho um pouco dessa coisa, eu gosto de tocar outros instrumentos e, o que eu mais acho legal, é descobrir o funcionamento do instrumento. Então, misturei já flauta, pífano adoro tocar, e agora estou pesquisando umas coisas de técnica estendida na clarineta, que exige embocaduras diferentes, outros tipos de abordagem do instrumento, e eu gosto dessa pesquisa, eu também já... se eu não me engano, era B40 a primeira boquilha que eu tive, já também não dava conta de fazer uma dinâmica tão dispare que eles pedem em música contemporânea, então tive que procurar o melhor material também, para conseguir fazer o avanço dessas dinâmicas e articulações tão específicas e tão diferentes umas das outras, da maneira mais fácil.

Elaine :Você utiliza o clarinete soprano como um parâmetro para o estudo do clarone, ou considera instrumentos distintos?

Elaine: Certo. E você sempre estudou o clarone tendo o clarinete-soprano como parâmetro? Qual você separa, é um instrumento distinto, é da mesma família?

Diogo: Na verdade, logo que eu comecei, meu primeiro contato maior foi antes até dessa coisa da Camerata, porque, quando eu me formei, o Montanha achou legal que eu tocasse uma peça de clarone no recital de formatura. E eu não tinha nenhuma intimidade com clarone, ele falou: “não, mas é tranquilo, e você pega rápido, é só fazer”. E, na minha formatura, não foi legal, eu achei horrível o que eu toquei, enfim, eu tinha, realmente, muito pouca prática do clarone, e estava muito preocupado com as peças de clarineta, e aí acabou que não foi tão legal. E aí, Montanha um dia me encontrou e falou: “só para você saber: clarone não é igual a clarineta, é outro instrumento, esquece. Vai estudar um outro instrumento”, aí que virou essa coisa da Camerata Aberta, que ele também, na medida em que eu fui atrás desse clarone com o Daniel, ele viu que eu fui buscando a maneira de tocar do clarone. Aí, quando eu peguei o instrumento dele, realmente, eu tive a sensação que estava tocando um pouco mais um certo, eu tive essa sensação de um instrumento mais livre e que a palheta, a vibração, e todo o sentido dele era bem diferente mesmo da clarineta. Eu lembro do Montanha falar muito assim, a gente fazendo aula, e ele falando: “é muito mais relaxado e com muito mais ar”. Então, a ideia que você tem na clarineta, você faz todo um esforço para colocar o seu ar dentro de uma boquilha que é desse tamanho aqui - a do clarone, ela é um cano de PVC, você vai ter que soprar muito mais ar, mas ao mesmo tempo você não pode apertar sem embocadura, então você tem

que encontrar um meio-termo, e isso para mim me deu um clique, porque, realmente, a minha sensação tocando clarone não é a mesma, mesmo. Eu tenho uma embocadura muito mais relaxada no clarone e não sinto que eu... até porque, para alguns efeitos, como slap, que no clarone é uma coisa mais comum, se você estiver com uma embocadura certinha da clarineta, dificilmente você vai ter uma agilidade para fazer essas articulações. Aí, eu acho que são instrumentos diferentes, então eu resolvi, como eu fiz com os outros instrumentos, essa coisa de querer descobrir um pouco a alma do instrumento, a alma do clarone, o que é muito diferente, para mim, da... por exemplo, eu toquei num grupo de jazz, e eu também tocava sax soprano. Tem músicas que não tem sentido você tocar com som de clarineta, porque não orna, sabe? E aí, quando eu fui tocar essas músicas um pouco mais pop, jazz, enfim, aí eu falei: “putz, eu preciso de um instrumento que fale de uma maneira um pouco diferente”, e encontrei no sax soprano, por exemplo, essa qualidade. E fui entendendo isso, também, cada instrumento tem, realmente, a sua alma, que eu acho que a gente pode encontrar e explorar ao máximo, e se a gente conseguir, inclusive, diferenciar a ideia de cada instrumento, eu acho que você vai ser um músico muito mais feliz, você tem muito menos conflito com os outros instrumentos. Até porque, mais tarde, eu entrei no Teatro Municipal, e a prova que eu fiz, eu tive que tocar requinta, clarone e clarineta, e eu tive que estudar muito essa coisa de mudar de um instrumento para o outro, mais do que estudar muito bem cada instrumento, eu tive que estudar, fazendo a prova muitas vezes, do começo ao fim - apesar de que eles não iam pedir tudo - mas para, exatamente, treinar essa coisa da mudança. Então, eu tocava um trecho de requinta, um trecho de clarineta, um trecho de clarone, um trecho de requinta, um trecho... porque eu tinha que ter essa clareza de que tocar requinta é assim, tocar clarineta é assim, tocar clarone é assim. Então a sensação tocando, para mim, são dois instrumentos bem diferentes.

Elaine: Certo. E, sobre embocadura, você acredita numa embocadura flexível ou numa embocadura fixa? E no clarone, em específico, você acha que tem que se pensar mais ainda em flexibilidade?

Diogo: Eu acho que sim. Não acredito, de maneira nenhuma, em embocadura fixa, que é impossível. Eu acredito numa embocadura que ela é vedada com a lógica de que, quanto mais mole, mais você veda. Para você impedir que uma água passe embaixo de uma porta, não adianta você colocar um toco de madeira, o negócio é colocar um pano. Então, para mim, embocadura, ela tem que envolver a boquilha de maneira relaxada - com

relaxamento, ela vai conseguir vedar a passagem de ar ali. Ao mesmo tempo, o lábio de baixo, eu penso na embocadura da clarineta tradicional, francesa, de deslocar o queixo para baixo, e acho que, tanto na clarineta, quanto no clarone - e aí, depois, eu acho que explico melhor o do clarone - eu acredito que, entre agudos, superagudos e graves, tenha grande mudança de mandíbula para frente, de menos lábio em contato com a palheta. Então, por exemplo, eu tenho o lábio bastante grosso, então, vou tocar clarineta, se eu for tocar um sí superagudo, ou um dó superagudo, eu sei que eu tenho que jogar meu queixo muito mais para baixo, deixar meu lábio muito mais esticado, muito mais fino para diminuir, realmente, o contato com a palheta e ter muito mais controle desse superagudo que está saindo, senão ele fica voltando para o harmônico de baixo. Então, para mim, realmente, o menor contato com o lábio facilita para tirar notas superagudas, e aí, uma embocadura, por exemplo, no grave, no extremo grave, quando eu vou tocar um mi fortíssimo, por exemplo, aí já penso em abrir completamente minha caixa bucal e soprar com bastante velocidade, então, também, aqui já fica uma coisa muito mais relaxada e meu lábio já não tem aquela tensão e aquela maneira de esticar que usei no superagudo. E aí, no clarone, isso para mim é potencializado porque você tem o grave muito mais solto, ou seja, a palheta é maior, você tem uma passagem de ar muito maior na boquilha, e, conseqüentemente, a palheta compreende um espaço muito grande da sua boca. O Bok utiliza uma embocadura em que consegue jogar o lábio para frente e para trás, e, com isso, facilitar essa emissão das notas graves ou agudas, enfim. Mas isso eu não gosto, então, nesse sentido, a minha embocadura no clarone é igual à da clarineta não parecida com saxofone. Mas eu acho que ela conhece a coisa potencializada, de você, para tocar um grave fortíssimo, você tem que abrir a boca o máximo possível, relaxar isso aqui da melhor maneira possível - claro que isso vai fazer com que a nota abaixe a afinação, mas é nesse controle que você vai encontrar. Então, você, primeiro, toca com ela uma nota super forte, que vai estar com a afinação em qualquer lugar, e aí vai encontrando onde está a afinação naquela dinâmica. Eu começo tocando muito forte, e encontro, na minha embocadura, apertando mais ou menos o lábio onde a afinação se encontra melhor, e aí acostumo a tocar sempre naquele lugar - se eu vou tocar fortíssimo, engolindo aquele mesmo tanto de boquilha, com aquele mesmo relaxamento, aquela mesma emissão, então, tem um pouco da ideia do Cristiano de setup, que ele fala, que é um conjunto de características que sua boca assume quando você está fazendo uma nota, e a melhor nota que você pode fazer tem um setup ideal. Então, o que eu treinei um pouco, no clarone,

para conseguir ter uma boa emissão, era não tentar repetir os exercícios da clarineta, mas tentar encontrar como que eu tocaria, no clarone, o que eu gostaria de ouvir, mas buscando o meu próprio controle da coisa, ou seja, um pouco diferente da clarineta, eu era mais experimental. Como era um instrumento que eu tinha poucas vezes na vida - na verdade, eu toquei em Brasília algumas vezes, mas foi uma lástima, experiências boas nunca tive, nunca quis muito, nunca foi uma coisa que eu ia atrás. Mas, para mim, tem essa diferença entre você tocar o superagudo, tocar o grave, de uma maneira muito mais exacerbada do que na clarineta. Então, realmente, eu acho que os setups são muitos, tem uma gama maior de setups para você decorar, digamos assim, do que na clarineta.

Elaine: Você já falou alguma coisa, mas o que você pensa sobre o seu trato vocal? Ele é mais ou menos sobre a sua embocadura interna, nessa região específica, o que você acha que você modifica? Tem alguma configuração própria dessa região, você pensa em alguma sílaba, em alguma letra, alguma vogal? Você já parou para pensar se você utiliza alguma vogal nos registros agudo e superagudo?

Diogo: O superagudo também é uma coisa que eu, recentemente, fui estudar um pouco melhor. Mas a minha sensação é que, no clarone - um pouco diferente da clarineta - eu acho que a partir, sei lá, por exemplo, do... ainda nem é superagudo, mas, sei lá, do fá sustentado do clarone - a gente até, no clarone, usa esse dedilhado de harmônico, então até o mi, você tem um tipo de emissão, que, por exemplo, o próprio mi, você tem que ter um tipo de pressão, mas, ao mesmo tempo, se não tiver a pressão ideal, sai um lá, e se tiver muita pressão, você esgana o mi. O problema do clarone, para mim, é que o mi é uma nota muito estranha, aí o fá é outra nota completamente diferente - se você pensa no fá fechado, e não no fá aberto - fá sustentado é outra, sol é outra, sol sustentado é outra, lá... a impressão que eu tenho é, à medida que vai ficando mais agudo, vai ficando mais frágil a sensação de tocar, então eu preciso, ou de posições que me completem bastante, e aí me permite abrir o trato vocal - então, por exemplo, tem a nota si, tem o pentagrama, a nota si é acima do pentagrama, a oitava acima dessa; esse si, sei lá, e está numa posição muito boa, que para mim é os três dedos de cima fechado, atrás só o registro, e a chave do sol sustentado aqui. Ela é uma posição muito fácil de tocar, ela não tem uma resistência a mais, então, por exemplo, a minha concepção geral é de usar o mínimo de consoantes possível no superagudo, até porque começa a ficar muito descontrolado, e a nota já vai soar com um start bastante claro no superagudo, então eu sempre peço em começar ou com A, ou com... seria talvez uma consoante muito leve, um B muito sutil, assim, mas quase sempre

eu não uso língua para tocar superagudo, a não ser que esteja escrito na música, na articulação lá, um slap ou um stacato, alcunha, alguma coisa que me force, realmente, a colocar a língua. Mas, se for uma passagem normal, eu não penso em usar no superagudo. Então essa nota si, por exemplo, ela tem um corpo, ela tem um certo corpo que me permite tocar ela com o trato da boca bem mais aberto, então, eu consigo tocá-la super forte, consigo tocar ela super piano porque ela tem uma estabilidade que me permite soprar, e ela não racha ou eu não perco o harmônico e vai para outro lugar. O lá, por exemplo, nesse sentido, ele já é muito mais frágil, porque ele usa muito menos notas, muito menos corpo do instrumento; o si natural ou o dó, que você também está com harmônicos. Tem outras posições, mas, por exemplo, você está fazendo uma escala normal, eu, normalmente, uso a chave do sol suspenso para o si, e a chave do lá para o dó, com compensações. Só que as compensações, elas não tiram a fragilidade da nota, então ela continua sendo nota fácil de perder na boca. Então, não sei, para mim tem essa questão de, realmente, como eu te falei, a sensação de que eu estudei muito cada nota para tentar... claro que eu perco isso com o tempo, então eu tenho que voltar muito esses estudos, não é uma coisa tão decorada, até porque a gente fica tocando clarineta também, e os setups da clarineta são bem diferentes do clarone. Um exercício que eu sempre gostei de fazer é tocar músicas do saxofone alto, porque aí as coisas são melodiosas, estudava dedilhado, superagudo conseguindo... porque são posições muito diferentes que a gente não está acostumado, então é bom para você estudar coisas lentas ou moderadas, no superagudo, porque você consegue estudar essa estabilidade de som do fraseado no superagudo. E nessa, eu também estudei muito cada nota, como cada posição responde, então, se eu vou tocar, se eu quero um fá fortíssimo, mas ele vem de uma frase, eu acho melhor tocar todo fechado, porque aí eu também consigo chegar com mais som lá, abro toda a boca, consigo soprar com muito mais ar. Se é uma passagem - tudo isso, ignorando a questão do dedilhado, que se tiver um dedilhado meio que obrigatório, não tem o que fazer, vou ter que tocar com som forte com esse fá aqui não vai ter jeito. Mas, aí eu estudo para tentar encontrar o melhor lugar também para esse fá sair mais forte, aí, no geral, é abrindo e fechando a boca, e aí vai encontrando a nota em si, depois, encaixada no meio da frase, e aí, para tudo, na medida do possível, deixar isso o mais orgânico possível. Mas, eu acho que as notas do agudo, elas são tão diferentes, que eu não consigo dizer que, em geral, eu faço isso ou aquilo; eu meio que, para cada situação, eu penso uma maneira diferente de tocar assim, tipo, como fazer para emitir aquela nota. Na verdade, assim, quando eu

escolho uma maneira de fazer, dentro de uma partitura, de um texto que eu estou estudando, não é que eu fico mudando, mas, pra mim, cada situação que nota está, ela pode ser uma nota que soa menos e que aí eu realmente vou tocar ela com muito menos pressão, mais relaxado e pouco ar; ou uma outra nota que eu preciso chegar numa posição muito firme, aí eu sopro para caramba, até um ponto que, para mim, é muito diferente, realmente, cada nota do superagudo, no sentido do trato vocal.

Elaine: Então seria uma junção das posições também, sempre dependendo das posições.

Diogo: Até mais do que na clarineta que esses setups acho que são mais próximos.

Diogo: Ah, já sei, desculpa, lembrei. Uma das coisas que eu mais gostava de fazer, quando eu estava começando a estudar os superagudos no clarone, era, exatamente, pegar transcrições de peças de saxofone, ou de cello, porque elas ficam muito agudas, então, fica um monte de melodia lenta ou moderada, que, para você conduzir no superagudo, é um ótimo estudo, tanto para as posições, para saber as posições, quanto para estudar o legato entre uma nota e outra, que notas que combinam melhor dentro de uma frase. Esse mi com esse fá ou esse mi com esse fá? Esse fá suspenido com esse sol ou esse sol suspenido... porque, como tem muitas opções de cada nota, acaba que você tem que construir um dedilhado que seja satisfatório para a música, para o fraseado que ele pede - não tem sentido você colocar uma posição de uma nota que estoura quando você precisa ter um pianíssimo, você vai ficar sofrendo para controlar uma nota super aberta, super fácil de tocar, quando você tem que tocar ela de um jeito que não facilita. Então, eu acho que, quando eu pegava essas transcrições - fiz muitas e, inclusive, em breve gostaria muito de gravar um CD com elas, que tem bastante coisa legal de saxofone que eu transcrevi e que vai até o lá, sí, dó, vai até lá em cima, e que foi, de certa maneira, lúdico e gostoso de estudar, porque eu estava estudando melodia lá no superagudo, não estava estudando sonata longa, estava estudando passagens de umas notas para outras, ao mesmo tempo, todas as dificuldades que tem para fazer no superagudo, de articulação, legato, tempo, enfim, porque, também, no clarone não tem isso, às vezes as mudanças de nota, elas movimentam muitas chaves, e isso faz muito barulho, ou isso acaba ficando muito lento. Assim, como esses setups são muito diferentes uns dos outros, no clarone, é claro que você fica enferrujado, você fica um tempo sem tocar, quando você vai tocar aqueles superagudos, sempre dá uma tropeçada até encontrar de novo o lugar que tem aquela melhor nota, aquela melhor emissão daquela nota. Mas, eu sinto muita diferença de palheta para palheta, por exemplo, para tocar superagudo. Eu uso D'Addario, porque sou

endorsement da D'Addario, eu adoro as palhetas deles, que eu uso, de clarone, mas, mesmo na caixa deles, que tem as palhetas que eu gosto mais, de clarone, para essa boquilha que eu uso, uma para outra, tem uma diferença absurda de maneira de som como um todo, claro, mas, na questão do superagudo, é crucial. Tem peças que, se eu for tocar que exijam mesmo um longo tempo, notas realmente muito agudas, eu tenho que tocar uma palheta específica, eu não consigo tocar notas muito agudas com qualquer palheta, isso eu não consigo.

Elaine: Você faz algum exercício específico dessa região, faz aqueles exercícios de harmônicos, utilizando a mesma posição?

Diogo: Sim, são muito bons. Sim, esses exercícios, até que eu comecei a conhecer com o Bok mesmo, que foi um dos primeiros masterclass que eu assisti dele, ele já falava isso, exatamente essa sensação na boquilha, na sua boca, onde está seu dente na boquilha, para você tocar a nota aguda ou a nota grave na mesma posição. Isso é muito importante, porque exatamente, essa chavinha, essa diferencinha de um para o outro que faz você atacar precisamente ou não aquela nota. Por exemplo, eu começar... você vê lá um começo de peça, que com esse mi, por exemplo - para mim, é umas das notas mais capciosas que tem no clarone - você vai tocar um mi fortíssimo, que abre a peça, é muito possível sair um lá, ou é muito possível sair uma nota mais aguda, ou um dó ou alguma nota mais baixa que o dó, mas você tem que realmente... são três ataques muito diferentes, o do lá, o do mi e o do sí, que estão na mesma posição... o dó, perdão, o si não, o dó; o lá, o mi e o dó. Elas são muito diferentes em relação à quantidade de ar que eu vou mandar na primeira soprada, quanto de boquilha eu vou estar engolindo, quanto o meu queixo vai estar para baixo, enfim. E aí, esses exercícios, acho que eles são muito bons, porque eles te apontam o limite de uma nota para outra, então, você está tocando dó, aí você relaxa a embocadura, aí você já tira o dedo do registro, mantendo a nota dó, aí depois você, com a embocadura, vai até a hora que um dó vira um fá. Esse exercício é o clássico, e aí ele vai ensinando com toda a escala. Eu acho muito bom esse exercício, fiz por muito tempo. Aí o registro agudo está muito agudo, eu também apliquei um estudo que eu tinha aprendido com o Cristiano, que é muito bom, que é assim: você toca uma nota superaguda, e a posição debaixo dela; então, você toca um... não precisa ser tão agudo, você pode subir mais, mas você começa com um lá, você vai com a posição do lá, e a posição do sol suspenso; aí, você toca o lá de novo, aí você chega no sol suspenso com a boca, só que você não chega glissando, quer dizer, você pode criar os exercícios, acho que essa é a graça do negócio,

você pode fazer um glissando, desce a nota do lá até o sol sustenido, e aí, em algum momento, você pode fazer sem glissando. Você toca o lá e aí você muda enquanto ele toca o sol sustenido na posição do lá. Uma coisa que, na clarineta, por a clarineta ser menor, os harmônicos, a palheta no agudo vibrar de uma maneira muito mais rápida e com uma frequência muito maior, fica mais fácil você fazer isso

Elaine: Certo. Você tinha comentado sobre o seu lábio interior, que tem que esticar... o que você acredita, assim, da característica física de cada instrumentista que pode interferir na emissão dos agudos e na técnica do instrumento como um todo? A característica de uma pessoa pode influenciar se uma técnica pode servir ou não para aquele instrumentista, dependendo da sua característica física particular?

Diogo: Eu acredito, e essa é a grande dificuldade, eu acho, inclusive, enquanto professor. As pessoas são muito diferentes, e eu lembro da primeira aula que eu tive, o Montanha me falou, eu acho que eu estava tocando Debussy era alguma coisa que tinha aquela coisa delicada, e aí eu fui tocando, ele falou: “seu lábio é muito grosso, como que você consegue?”, porque eu me acostumei, eu engulo mais ar, alguma coisa assim, mas o fato é que foi uma busca minha, porque o Montanha tem lábio zero, ele quase não tem lábio, então ele falava: “ah, tenta fazer isso e aquilo”, e, às vezes, não funcionava, porque era tão diferente a maneira, que eu não entendia ali o funcionamento dos lábios na embocadura dele, que eu falei: “nossa, Montanha, não consigo fazer isso aqui, não, cara”, e ele falava: “não, tudo bem, se vira e encontra o seu jeito de fazer”, então eu acho que essa é a grande coisa legal, inclusive entre professor e aluno. Acho que o professor tem essa possibilidade de perceber o aluno e apontar caminhos legais para ele, mas acho que cabe ao aluno descobrir qual é a maneira para ele tocar, porque o Montanha pode falar: “ah, seu stacato, sua língua está mais aqui, mais lá”, mas só você sabe onde está sua língua, só você vai poder... é importante o aluno entender o que o professor está falando como um manual de instrução que você segue, acho que cabe a ele mesmo encontrar a melhor maneira de tocar, por isso eu acho que esses exercícios e explorar o instrumento e pesquisar, no sentido de experimentar mesmo, é uma coisa que você só vai conseguir se você fizer, então você só vai tocar superagudos... você pode saber toda a teoria de superagudos, mas você só vai saber se testar, experimentar e descobrir qual é a melhor maneira de você fazer. Todo mundo pode fazer, você lembra, é muito comum essa coisa do slap, as pessoas: “mas como é que faz, será que tem uma maneira mais fácil?”, e tem muita gente que explica parecido, mas, na verdade, tem pelo menos umas três explicações

que cada uma dessas pessoas que entenderam dessa maneira, explicam. Então, tem um que fala que vai testar só com a palheta, você puxa e você testa, aí depois você... outros, não, falam que você tem que dar uma linguada na palheta. Enfim, são coisas diferentes, são coisas parecidas, são coisas iguais, às vezes, mas o fato é que a informação está aí, acho que cabe ao aluno ler e entender e tentar, não adianta não saber nada na teoria. Então, é um pouco isso, acho que cada um é muito diferente do outro, para tocar o instrumento, acho que você tem que ter as primeiras noções, mas aí depende, realmente, de cada um explorar a melhor maneira que, nesse momento, vai funcionar na mão dele.

Elaine: Certo. Sobre a configuração do trato vocal, você pensa em palato, em abrir, você pensa em garganta ainda, ou você acha que tudo isso é uma questão que a pessoa adquire instintivamente, a partir da concepção sonora, ou, realmente, a pessoa pode... e esse existisse uma configuração própria para cada região, vogais, você acha que é possível se fixar a alguma coisa nesse sentido?

Diogo: Olha, acho possível, acho sim. Eu não tenho esse conhecimento, assim, mas eu acho que é possível você fazer aproximações muito boas, ou seja, você, por exemplo... como eu te falei, acho que, por exemplo, a nota si, numa posição, ela vai necessitar de um trato vocal muito diferente do si na outra posição. Se o objetivo é tocar a nota si, você pode tocar a que melhor posição para você possibilita. Agora, talvez dê para você, minimamente, poder dizer: “essa posição tem muito menos turbo, é mais frágil, a outra é mais encorpada e tudo mais”, e com isso, você definir que quando você vai tocar essa nota, talvez, usar tal vogal seja melhor do que usar tal vogal, e aqui, você vai usar tal vogal, em vez de tal vogal, até porque a própria posição vai te possibilitar essa diferenciação, então, não acho que, assim, para todo mundo vai ser A aqui e vai ser O aqui; mas é que, às vezes, aqui é uma vogal aberta, aqui é uma vogal fechada. Então, talvez, genericamente, você consiga, um pouco, estabelecer regiões ou, por exemplo, isso, notas que são mais preenchidas, aí você pode dizer se vai usar uma vogal mais aberta ou mais fechada, isso eu acho que é possível. Mas, individualmente, para cada uma, eu acho um pouco difícil, porque acho que aí entra nessa coisa da caixa vocal, da caixa bucal de cada um mesmo. Eu penso essa coisa do palato, eu sinto um pouco mais isso que você está falando, abrir a boca, fechar a boca. Eu evito de falar de garganta, porque eu sinto que é fácil, no clarone, a emissão ficar um pouco retida aqui na boca, então os alunos eu digo que vocês têm que soprar como se a campana do instrumento fosse o fim da nota, então, sopra para você mesmo, é importante que você sopra com a coluna de ar que não

fique rodando lá na sua garganta, sabe? É uma coisa meio de imagem, assim, mas eu sinto isso, que se a gente só fala em garganta para o aluno de clarone, ele tende a pensar é meio produzida aqui, entendeu? É um som que está aqui, quando eu quero que o som saia da campana.

Elaine: Quais exercícios para essa região do superagudo e do agudo você sugere?

Diogo: Esse, para mim, é o mais... eu vou dizer duas coisas bacanas: a que eu acho mais legal e que foi a que me facilitou muito esse conhecimento do superagudo no clarone, é esse de você pegar uma nota superaguda e tocar, em seguida, meio tom abaixo dessa nota. Aí você repete essa nota aguda e você chega na nota meio tom abaixo só mudando a embocadura. E aí, numa terceira vez, você toca a nota, muda a embocadura mantendo a mesma posição, e toca a nota meio tom abaixo. Se você faz isso, praticamente, com toda a extensão do instrumento, você vai adquirir uma flexibilidade, um conhecimento da sua embocadura, da pressão de ar, muito grande. Esse é um exercício que eu indico para todo mundo. E o segundo é um pouco isso: procurar tocar coisas superagudas estudando melodias, por exemplo, da clarineta, não precisa ser coisas muito complicadas, até o contrário, acho que é uma maneira gostosa de estudar essa região, e que, quando você pega uma melodia conhecida, como é uma melodia que está na cabeça, você encontra, ou seja, você procura algumas afinações, algumas posições que vão soar melhor, porque você já está habituado àquela melodia, você sabe como você quer ouvir aquela melodia, você não está construindo do nada numa música que você nunca ouviu na vida. Então, acho que isso facilita, você pegar coisas conhecidas ou não, de clarineta ou não, mas procurar fazer com todas as nuances musicais, com todos detalhes musicais de dinâmica para afinação, articulação, no superagudo, e aí procurando melodias mais lentas, mais fáceis de você... porque, como são posições muito diferentes do que a gente está acostumado, se você quer tocar uma coisa rápida, é muito fácil você ficar trocando essas posições - ou posições da clarineta, que não saem do clarone, ou posições que nem existem no clarone, então, é melhor você partir de uma coisa lenta, calma e já conhecida, para você estudar um exercício de técnica, para você conseguir tocar todas essas nuances melhor. Então, eu acho que essas duas dicas, eu considero bastante importantes.

Entrevista com Jussan Cluxnei

Elaine: Quando você começou a estudar clarinete e baixo, qual foi a sua motivação para isso? Foi questão mesmo de trabalho, foi a rotina ou você tinha interesse mesmo? No ponto em que você começou a se especializar mais em instrumentos, foi por necessidade mesmo ou o que foi...?

Jussan: Então, eu comecei a tocar por causa de uma prova. Uma banda de Sumaré, que é no interior de São Paulo, eu já estava na UNESP, em São Paulo e aí apareceu essa prova. Eu peguei um instrumento emprestado e foi aí que eu comecei a estudar. Eu sempre gostei, mas o instrumento é difícil de ter e a partir dessa prova eu não parei mais. Eu continuei estudando com instrumento da UNESP e eu sempre gostei muito. Mais para frente eu entrei para a orquestra do teatro São Pedro, também na vaga de clarone, e aí eu consegui comprar o meu. A partir do momento que eu tive o meu próprio clarone, eu comecei a me especializar mais, a tocar repertório de clarone mesmo e tal.

Elaine: Você utiliza a clarineta como parâmetro para a técnica do clarone?

Jussan: Eu acho que essa questão de fazer a comparação é uma das coisas que mais atrapalha, porque a gente tem essa tendência de querer o tempo inteiro comparar a afinação de um com o do outro e falar: “essa nota é alta” e aí você já quer corrigir igual no clarone. Principalmente também a questão de embocadura que hoje em dia, sempre que vou falar disso, eu prefiro pensar que é outro instrumento mesmo, a embocadura é outra completamente diferente, muito mais relaxada. Eu acho que foi essa a dificuldade: de querer tocar clarone como se fosse clarinete e também de não ter muito professor para isso e material de estudo.

Elaine: E o registro agudo e o super agudo? Porque tem a mudança das posições, tem essa questão também da embocadura. O que você achou no começo e hoje o que você tem a dizer sobre essa especificidade do instrumento?

Jussan: O meu primeiro instrumento era um Leblanc bem antigo que não tinha o registro no tudele isso limitava bastante o instrumento. Uma das grandes dificuldades que eu sempre tive foi isso de, por exemplo, meu instrumento da UNESP, que é um Prestígie, tem umas posições e no meu instrumento, outras completamente diferentes e algumas que realmente não funcionam. Então eu acho que o principal do registro agudo e super agudo é você conhecer o seu próprio instrumento. Hoje em dia eu tenho um instrumento muito bom, que é o Selmer, e aí eu passei a querer estudar mais, a fazer escala realmente usando

todos os registros. Eu acho que o registro agudo do clarone, a emissão dele não é tão difícil se você sabe as posições, mas a grande dificuldade é atacar com a mesma afinação, porque é uma região que fica muito flexível. Qualquer mudança mínima na embocadura, a afinação muda. Às vezes não é questão de posição, é mais de memória muscular, então eu sempre tento estudar bastante saltos e a questão de atacar nota para esse lance da memória muscular estar sempre na cabeça.

Elaine: Você pensa na embocadura como uma embocadura flexível?

Jussan: Não, eu penso numa embocadura flexível como... No começo a gente estuda muito essa questão de não mexer o queixo, então eu acho que ela é mais flexível como se fosse cantando agudo e grave, porém tem uma base fixa. Por exemplo, do queixo, uma certa tensão que não pode perder, então eu acho que se for para definir, não é fixa, é flexível, mas não de qualquer jeito, obviamente. E quanto mais agudo, mais você tem que ter essa questão de saber onde está a nota, você não precisa estar fixo igual à do grave, mas você tem que saber onde é cada agudo. Não pode ser no chute, é uma flexibilidade controlada.

Elaine: Como você definiria flexibilidade?

Jussan: Eu acho que é essa questão mesmo de, por exemplo, se eu tenho que tocar um salto de oitava e pensar que eu não vou mexer a boca, com certeza uma das duas notas vai sair com um timbre estranho. Se eu estiver tocando um Dó grave e tocar uma oitava, uma não, mas duas oitavas acima, com a mesma intenção, eu acho que a nota de cima vai ficar muito baixa ou vai ficar com o timbre mais aberto, porque no grave eu penso em abrir mais a embocadura. Para o agudo, eu acho que é meio que como a voz: vai fechando essa passagem do ar, a língua vai subindo mais. Então a flexibilidade é você dominar isso. Eu estudo bastante a questão de salto e é como se estivesse fazendo assim dentro da boca, o tempo inteiro, e aí você tem que saber o limite disso para ir certo na nota e não ficar aquela tendência de clarone atacar agudo e fazer: “qué qué”. Eu acho que é muito, é bem pior do que no clarinete.

Elaine: Você modifica o trato vocal (embocadura interna) para a emissão dessas notas? Você acha que interfere?

Jussan: Com certeza interfere bastante. Eu não tenho o pensamento específico de: “eu vou estudar e eu penso nas partes, assim, na língua mexer tanto”. Eu acho que é uma coisa natural, é como falar: acontece o movimento que é definido, mas eu não penso no movimento, eu penso no som. Eu sempre penso em tocar com a garganta muito aberta, eu sinto que o lábio tem que estar sempre aberto, o lábio não, a mandíbula, e é como se fosse cantar um agudo com a mandíbula mais aberta e aí o controle vai para a língua. Mas a minha forma de estudar é pelo som e pensando bastante nessa questão de voz, de comparar com o falar agudo, mas eu não penso especificamente no movimento da língua, eu penso mais no som mesmo.

Elaine: Você acha que isso é algo natural, que se aprende naturalmente, sem ter necessidade de um ensino, de um estudo específico? Você acha que a pessoa naturalmente vai adquirindo essa consideração?

Jussan: Eu acho que pode adquirir naturalmente, mas se tivesse um guia desde o começo, iria acelerar bastante o processo. Principalmente nessa questão de querer comparar com o clarinete, porque eu acho que o clarinete toca agudo natural, ele é um instrumento agudo e principalmente a distância da região aguda para a mais grave é menor, pelo tamanho do instrumento. No clarone, como é uma distância muito grande, a gente fica com esse som de pato no agudo: “qué, qué, qué”, porque é um movimento maior. Então se a gente tiver um encaminhamento de estudar clarone como clarone e desde o começo entender essa modificação de embocadura, será mais rápido, com certeza.

Elaine: Nessa região específica, você pensa em alguma vogal ou em alguma sílaba quando você está tocando para a configuração do seu trato vocal? A configuração da sua embocadura interna, você costuma pensar em alguma vogal ou sílaba?

Jussan: Acho que não. Talvez, acho que sempre uma vogal é uma coisa aberta, então talvez não sair de “a”, “e”, mais aberto. “E” já é fechado. Em vogal eu não penso, mas eu penso mais em estar sempre tentando deixar a passagem livre do ar. Então não ir para essa tendência de fechar e ficar... Porque eu acho que a boquilha do clarone é muito grande para você tocar muito fechado, aí o som fica muito espremido também.

Elaine: Você me falou sobre a garganta, você já parou para pensar sobre essas estruturas do seu trato vocal quando toca? Essa região em específico ou não?

Jussan: Não, não. Eu lembro de pensar nessas coisas em aulas de coral há muito tempo, mas não sei se isso gera, com certeza gera uma bagagem, mas na hora da execução mesmo, eu não penso mais nisso.

Elaine: Você faz estudos com os harmônicos?

Jussan: Isso não é uma coisa que eu faço com muita frequência. Geralmente a gente estuda mais isso quando precisa ou quando vai ter que fazer algum multifônico. A minha forma de estudar agudo é mais fazendo escala mesmo, buscando posição. Até hoje eu não tenho 100% de certeza das posições depois do Dó cinco, que é uma coisa que é sempre uma busca. Tenho livros, eu tenho o livro do Bok mas é uma coisa que muda muito dependendo da passagem que você vai tocar. Isso eu acho que é uma das grandes complicações de tocar clarone também, porque não tem muito padrão, dependendo da marca ou do modelo. O meu estudo é, quando eu vou estudar agudo, mais escala e nota longa. Não nota longa só, mas essa questão de saltos, de fazer oitavas para ter certeza do local das notas.

Elaine: Você percebe alguma característica física própria que diferencia a técnica no instrumento?

Jussan: Eu uso um tudel que é da própria Selmer, mas é uma versão com menos ângulo, mas é por causa do meu dente e quando você vai tocar em pé muda muito o ângulo do clarone. Eu toco em pé com correia, eu não toco com espigão, porque eu não tenho espigão que dá certo e eu acho que com correia fica mais livre. Porém o instrumento fica mais na posição de clarinete, porque o clarone entorta e vai mais para essa posição de clarinete. Eu acho que para mim a maior diferença é a questão do dente, porque eu tenho o dente um pouco torto e quando a boquilha entorta, me incomoda. Eu nunca senti relação disso com o som, porque eu acho que a gente acaba compensando com a cabeça. Mas a principal diferença de tocar em pé é que você fica sem estabilidade e aí nos agudos isso é extremamente importante. Qualquer mexida minúscula na boquilha muda muito a afinação, então nessa hora de tocar em pé, a grande questão é apoiar, eu apoio até na perna. Toco de lado como se fosse sax e apoio a parte de baixo do instrumento na perna, principalmente nos agudos, porque tem que estar estável o instrumento. Mas de ângulo, com certeza muda, mas não é uma coisa que eu tenha incomodado. Para mim a questão do ângulo é mais do dente mesmo. Eu toco, a tendência é de tocar mais reto, como se fosse um sax. Então quando eu estou em pé fica mais parecido com um clarinete, porque o meu dente, eu tenho um dente que é torto para trás e se eu dobro a boquilha aqui, esse

dente que é torto para trás pega na boquilha, então eu tenho que deixar um pouquinho assim para não pegar nesse dente de trás. Até clarinete eu toco um pouquinho mais reto, então é mais essa questão mesmo. Muda o apoio da boquilha, encosta em outro dente. Já ouvi muito isso de professor pedindo para eu baixar o instrumento e eu tenho que explicar o motivo do dente. Quando eu explico, eles sempre entendem. Eu também acho, para instrumentos maiores, com certeza tem diferença. Então, é comum eu fazer aula e eles notarem. No clarone não, porque é sentado e ele já fica numa posição boa com o meu tudel, isso é mais no clarinete, de pedirem para eu tocar mais para baixo e aí eu explico e eles entendem. Nunca foi um problema de alguém mandar eu colocar aparelho. Então eu acho que é um hábito de você adaptar alguma especificidade à sua realidade. Em relação a, você falou de mandíbula, é uma coisa que não tem como eu falar, não sou médico, mas o tamanho do espaço interno da nossa boca interfere muito no som. E quanto maior o instrumento eu acho que deveria ser maior esse espaço interno e acho que é por isso que eu faço essa ligação de tocar com a boca mais aberta também. É uma coisa da minha cabeça, não dá para ter referência sobre isso, mas eu acho que interfere bastante. E no clarone tem o tamanho da mão também, tem gente que não alcança as chaves e tal.

Elaine: Você pensaria na ressonância do som, talvez nesse sentido?

Jussan: Sim, porque quando, por exemplo, quando eu vou tocar requinta, eu sinto que pede para estar tocando sempre com uma coisa menor, um espaço menor, porque senão sobra muito harmônico e fica um som espalhado também, então eu acho que isso é totalmente direcionado ao tamanho do espaço interno.

Elaine: Qual o exercício que você utiliza nessa região? O que você faz para aperfeiçoar, para manter sua embocadura, sua memória muscular, a configuração do seu trato vocal, como um todo, nessa região? E caso você fosse dar aula para alguém, nesse sentido, o que você ensinaria?

Jussan: A primeira parte da pergunta: eu costumo estudar escalas normais, maior, menor, sempre usando o instrumento inteiro, ao máximo que eu conseguir. Nessa região específica, sempre tem que ser mais lento por causa da questão do dedilhado. Então eu acabo estudando muito mais lento, usando sempre o afinador nessa região, porque é bem difícil de perceber o tanto que varia e também um exercício que eu gosto muito é fazer esses saltos de oitava até onde dá e depois o contrário também, prestando muita atenção na afinação e principalmente na afinação do início da nota, porque se você tocar sempre

corrigindo, seu som vai ficar sempre esse: “tom, tom”, então tem que prestar muita atenção no início da nota. Se eu fosse dar aula, aí depende muito do nível, pensando em um estudante médio ou avançado, eu falaria para ele estudar sempre com o afinador e sempre essa questão de comparar a afinação em saltos, não só tocando uma nota no afinador, mas tocar: “do doo, do doo” e aí você afinar essa relação intervalar; porque tocando só uma nota você a corrige e não entende muito bem por que você fez isso e às vezes tocando essa comparação, você acaba atacando a segunda de cima afinado já instantaneamente, porque a referência auditiva é sempre melhor do que olhar para o afinador.

Entrevista com Hugo Queirós

Elaine: Como foi sua iniciação no clarone?

Hugo: Eu comecei com interesse pelo instrumento muito cedo, talvez quando eu tinha 12, 13 anos e foi uma coisa bastante normal conhecer um instrumento através da orquestra de sopros ou da banda e começar a tocar nesses grupos. Eu comprei o meu primeiro clarone quando eu tinha 17 anos, foi uma grande loucura, eu juntei dinheiro durante muito tempo e antes de entrar na universidade, eu comprei o clarone, porque eu realmente queria poder ter acesso a um instrumento e tocar, muitas vezes, mas no início tudo que eu tinha era muita curiosidade, eu queria tocar e conhecer mais obras. Na altura, era muito mais difícil eu ter acesso a gravações ou partituras, então eu lembro que sempre que eu conhecia um amigo que fosse - na altura, eu vivia em Portugal - sempre que eu tinha um amigo que ia a Paris ou o meu irmão que fez Erasmus na Bélgica, eu pedia para me trazerem partituras e coisas, porque, na altura, eu não conhecia nada e todo o conhecimento que eu tinha era ou através de alguém que conhecia alguma coisa, porque internet, na altura, ainda havia muito pouco. Foi assim que começou meu interesse, foi ainda bastante jovem, mais por curiosidade, gostava muito do som, tinha curiosidade como é que aquele instrumento poderia funcionar. Eu fiz o mestrado ainda em clarinete e aí que eu comecei a investir mais tempo, mais a sério. Na altura, fiz uma tese sobre música portuguesa do clarone solo e com eletrônica. Durante essa tese, eu tive que tocar algumas dessas obras. Então, aí comecei a investir mais tempo com o instrumento. Só depois do meu primeiro mestrado em clarone, que eu me especializei em clarone. Eu vim aqui para a Suíça, aqui a Suíça ao lado, eu vim aqui para estudar e desde aí eu me considero um especialista. Eu considero-me um especialista no clarone, porque eu acho que conheço mais sobre o clarone do que um comum clarinetista, mas eu não toco só clarone, eu

continuo a tocar os clarinetes todos, porque eu acho que não há trabalho suficiente para tocar só clarone. Mas, qualquer das formas, eu continuo a achar que é muito importante ver um estudo específico do instrumento. Eu regressei agora de Portugal, eu estive lá a fazer master class de clarone precisamente por isso, porque eu acho que é importante haver uma dedicação especial e tudo.

Elaine: Você utiliza a clarineta soprano como um parâmetro para o estudo do clarone?

Hugo: Eu acho que há sempre essa ligação e eu acho que os instrumentos são tão semelhantes, há tantas semelhanças entre um e outro que eu acho que é bom compara-los e é bom tocar ambos, porque há muito trabalho que a gente faz com o clarone, com o clarinete soprano, que depois podemos aproveitar para o clarone. Há muitos exercícios e tudo que fizemos no clarinete quando éramos mais novos que acho que podíamos repetir com o clarone e o resultado vai ser fantástico. Acho que o caminho, no fundo, é o mesmo, o que tem que ser feito outra vez com o clarone, mas o caminho é mais ou menos o mesmo. Todos os exercícios de emissão e articulação, o princípio é o mesmo do clarinete. Agora, o fato de ser um instrumento maior e de a embocadura ser de frente, porque é maior, fisicamente é diferente o instrumento, ou seja, até fisicamente as mãos têm posições diferentes, as chaves são maiores, o peso das chaves é maior, ou seja, todas essas coisas é igual ao clarinete, mas com algumas diferenças. Por isso, o trabalho que foi feito com o clarinete, eu acho que deve ser feito com clarone, todo o trabalho de fazer escalas muito devagar, trabalhar as dedilhações devagar, tudo isso acaba por ser o mesmo, mas é um instrumento irmão, é um instrumento que vem do mesmo sítio e que no fundo acaba por ser, eu diria, quase a mesma coisa.

Elaine: Como você definiria sua embocadura no clarone?

Hugo: Para mim, falar sobre embocadura é bastante difícil, porque normalmente um professor está habituado a falar sobre embocadura, porque fala com os alunos, mas eu dou muito poucas aulas, eu sobretudo toco. Ou seja, para mim é tudo muito prático. Ou seja, de repente perguntarem o que eu faço com a embocadura ou como é que faço determinado movimento, para mim é difícil, porque eu tenho que parar e pensar, não é uma coisa que eu tenha muito pensado. Mas o que eu tenho notado quando tenho estado com alunos é que o que eu tento explicar aos alunos é que tem que ser algo muito natural, ou seja, eu não tenho ferramentas para dizer a um aluno que nesta nota a embocadura é assim e naquela é diferente. Eu tento normalmente explicar ao aluno que a relação entre

tocar e cantar, ou se não for cantar, pelo menos emitir sons com a garganta, para mim ajuda muito a perceber como é que eu devo tocar. Eu reparei que nas perguntas que tu me enviaste, fala bastante sobre a embocadura e sobre se deve usar uma embocadura mais fixa ou se a embocadura pode mexer entre os diferentes registros e eu acho que a embocadura não pode ser fixa, ou seja, tem que haver mudanças. Fisicamente, seria impossível tu tocares todos os registros sem mexer nada, só enviar ar com a boca. Mas, a minha pergunta seria quase: o que é embocadura? A embocadura será só os lábios ou será tudo que envolve a cavidade bucal? Porque eu tento mexer muito pouco os lábios, sobre relaxar ou sobre pensar em puxar o lábio para cima ou para frente. Eu não penso muito. Entendo que seja tudo muito natural, mas quando dou aulas e tento transmitir isso, o que para mim é difícil, eu tento que o aluno mexa muito pouco aqui fora nos lábios e no queixo e toda a parte que se vê e tento que as mudanças sejam, sobretudo, internas. Muito semelhante a maneira como cantamos ou como emitimos sons, não tem que ser propriamente cantar. Muitas vezes, eu peço aos alunos para fazerem sons comigo, por exemplo, quando estamos a falar sobre fazer intervalos grandes no clarone, eu acho que é por um lado uma dificuldade e é por outro lado a coisa boa do clarone, ter um registro tão grande. Eu tento muitas vezes explicar ao aluno a diferença entre fazer [SOM] mas com a boca fechada, tu acabas puxando o lábio [SOM], só muda atrás. Agora, se tu me perguntares o que muda, eu não sei, não tenho o conhecimento científico para dizer que músculo que muda ou o que muda. Mas é exatamente assim que eu tento explicar ao aluno, em vez de explicar: “mexe este músculo, mexe aquele músculo”, eu peço ao aluno que faça esse movimento através de ouvir, mas fazer [SOM]. Eu peço ao aluno para fazer isso e o aluno acaba por ir a procura através do som, de uma forma mais intuitiva. Ou seja, eu tento que o aluno, sobretudo, perceba qual é o caminho ou qual é a minha proposta e depois que tente fazer em casa, mais do que eu ter a ideia do conhecimento empírico, de eu dizer: “se tu mudares o palato desta forma para esta forma ou se abrires a garganta, se puxares a garganta, acontece isso”. Eu não estou tão seguro que isso seja assim, que se eu abrir o palato acontece isso, eu acho que é muito mais uma coisa de procurar. Eu relaciono muito tocar com ensinar a falar e quando a gente ensina a falar, acontece muito de a gente ensinar um estrangeiro a dizer uma palavra em português e temos que dizer devagar e mostrar como é que fazemos com o lábio para que ele perceba o que a gente faz. Mas é difícil quando a gente diz: “bate com a língua nos dentes e faz isso”, acaba sempre por ser uma coisa muito mais artificial. Eu acho que é mais fácil quando a gente

ensina ou quando tentamos ensinar o exercício ou a mudança da embocadura, ensinar sempre de uma maneira muito natural e muito orgânica. Explicar que a diferença entre tocar esta nota e esta é como quando a gente faz este som com a garganta. Eu peço muitas vezes para fecharem os olhos e concentrarem-se no que está a acontecer, se é aqui em cima, se é aqui atrás, se é mais a frente, se é a língua que muda, se é o sítio, a posição da língua. Muitas vezes acontece, por exemplo, com coisas de articulação ou de (slap), como eu trabalho muito com música contemporânea, vários efeitos, como é que se faz embocadura para isso ou para aquilo e eu tento sempre ir com o aluno ir à procura de uma solução através do som, através de dizer: “tenta fazer”. Eu quase sempre começo uma explicação com: “tira o clarinete da boca e tenta fazer isto, tenta fazer [SOM] e depois tenta fazer agora com o clarinete”. Quando eu estou a tocar, muitas vezes, quando o aluno pergunta como é que eu faço isto, eu normalmente faço e tento para mim perceber o que é que está a acontecer e depois tento explicar ao aluno através de sons, porque explicar de: “eu mexo este músculo ou mexo aquele músculo” acaba por ser muito difícil, até porque o meu conhecimento de músculos é bastante pequeno. Eu não tenho uma fórmula, eu normalmente experimento primeiro e depois faço. Ou seja, eu não posso dizer ou para mim é difícil dizer se eu penso [SOM] ou [SOM]. Não tem uma fórmula. A maneira como eu faço é normalmente: eu toco primeiro e tento perceber o que eu faço e depois eu repito para o aluno, porque eu acho que é muito sobre ouvir e cada caso é um caso e até com alunos diferentes, eu sou capaz de explicar a mesma coisa de maneiras diferentes. Ou seja, tento que seja sempre um modelo muito adaptativo, por isso acaba para mim por ser difícil eu por em palavras, por exemplo, como é que eu explico como mudar de registro. Acontece algumas vezes de eu receber e-mails ou mensagens de amigos a dizer: “eu tenho um aluno que não consegue fazer isto, podes me ajudar?”. Normalmente, para mim é muito difícil, as vezes era mais fácil fazer uma vídeoaula e as duas pessoas com o clarinete tentar chegar lá, mas eu sozinho explicar em palavras um truque ou qual seria a minha forma de chegar lá, é difícil sem ter um exemplo prático, por exemplo, dizer: “quero tocar um intervalo desde a nota mais grave a nota mais aguda”. O que eu faço aqui na garganta eu acho que é muito pequeno, eu simplesmente, por exemplo, se eu quiser tocar o dó grave e depois o dó mais agudo, as mudanças que eu faço na garganta deve ser entre [SOM]. Ou seja, é muito pequeno o que eu faço. Os movimentos são muito pequenos e eu tento explicar quando dou aulas exatamente isso, que normalmente por defeito, quando um aluno faz uma mudança na garganta ou na embocadura, as mudanças são muito

grandes, porque o aluno está a procura e é sobretudo sobre diminuir esse movimento até a gente saber qual é o movimento mínimo que precisamos para fazer qualquer ação. É isso que eu tento com a minha embocadura, mexendo o mínimo aqui fora, ou seja, eu tento não mexer nada até e mexendo o mínimo na cavidade conseguir fazer mais coisas possíveis que no meu caso, mais uma vez, por causa da música contemporânea, com frequência tem que fazer muitos efeitos e tocar intervalos muito grandes. Eu acabo por tentar simplificar tudo ao máximo.

Elaine: Quais são as suas configurações pessoais para tocar essa região?

Hugo: Nos lábios, eu tento mexer o mínimo, que os lábios estejam fixos, precisamente porque o meu conceito seria se eu tiver que mudar os lábios para fazer um efeito ou fazer uma nota aguda ou uma nota grave, isso vai me trazer uma limitação que é se eu ponho o lábio dessa forma e a seguir eu tenho que fazer uma coisa em que o lábio está de outra forma, acabo por ter uma dificuldade. Por isso, aí eu tenho um conceito, eu tento nunca mexer nos lábios. Os lábios devem estar fechados, vedam o ar e pronto. A partir daí, eu tento fazer tudo internamente, mas se a gente gravar eu a tocar e se vir aqui perto, claro que há um movimento mínimo, mas o trabalho que eu faço é para que não mexa nada, para que aqui seja um musculo firme, fixo em que só abre e fecha para entrar ar, mais nada. O resto do trabalho é feito internamente.

Elaine: Você pensa em em abrir a garganta?

Eu lembro quando eu tinha aulas e quando o professor me dizia: “tentes abrir mais a garganta ou tentes puxar mais a garganta” acabam por ser conceitos mais difíceis de entender, para mim. Eu dizer: “abrir a garganta”, eu não sei o que é abrir a garganta, mas se eu explicar para o aluno que o U é mais fechado e A é mais aberto, esse conceito para mim é mais fácil de perceber. Eu explicar ao aluno passar do U para A, isso abre a garganta [SOM]. Enquanto, se for só o conceito de abrir a garganta, o facto de ser uma coisa mais teórica e não tão prática, acaba por ser mais difícil. No meu caso, foi sempre uma coisa que eu achei que era difícil perceber, por isso eu falo muito de abrir a garganta ou fechar. Eu posso falar da garganta, mas eu tento sempre explicar com som ou com movimento que eu faço, procurar até às vezes a forma como eu digo uma palavra, mas tento que seja sempre mais na vertente prática, muito relacionado com a fala, com uma coisa muito natural.

Elaine: Você pensa em alguma vogal específica no agudo?

Hugo: Eu não penso especificamente no registro agudo, eu em geral, no clarone, penso sempre uma vogal semelhante a O. Não Ó, mas quase em alemão Ó com dois pontos Ö, porque eu gosto do som e eu acho que o clarone como tem o som mais escuro, acho que pensar em Ö ajuda a ter esse som. Sobretudo, quando vamos para a região mais aguda, é o tipo de timbre que eu procuro, porque eu acho que o clarone organiza-se por harmônicos e nós quando temos dedilhações para notas agudas, acaba sempre por ser harmônicos. Se a gente tocar, se a gente soprar e não pensar em nada ou não tiver na nossa cabeça a nota que queremos tocar, sai uma nota que pode não ser a que a gente estava pensando. Por isso, em geral, se a gente pensar, por exemplo, em I a nota vai sair sempre mais aguda do que a qual queremos, porque estamos a pensar I, o próprio som tem muitos harmônicos agudos e O é uma vogal que tem mais harmônicos graves do que I. Ou seja, nesse sentido, por ser uma nota aguda e para que não seja demasiado aguda, porque no clarone é fácil a gente soprar e sair um harmônico ainda mais agudo. Em geral no clarone todo, eu penso em O, mas porque eu gosto do som e eu acho que me ajuda a controlar a não sair um harmônico descontroladamente agudo. Quando a gente está nos registros mais graves, pensar quando temos o tubo todo fechado, não há tanto a necessidade de pensar em uma vogal, porque o instrumento em si tem tanto tubo que eu não tenho a certeza se pensar em uma vogal vai mudar tanto o timbre. Quando o tubo começa a ficar tão curto, como acontece na região mais aguda, pensar em uma vogal acaba por ter mais mudança no registro, até no timbre, porque o tubo do instrumento está mais curto, ou seja, mais sujeito a variações. Nesse registro, pensar mais em O ajuda. Sobretudo quando se toca no registro agudo quando o instrumento soa descontrolado ou quando se nota que a pessoa não tem controle, muitas vezes soa muito [SOM] e soa muito agudo e com pouco controle. Pensar em O, em geral, o que eu dizia antes, quando o aluno muda alguma coisa na boca, muda de forma muito brusca e o movimento é sempre maior do que devia ser. Os movimentos que se deve fazer na garganta são muito pequenos. Por isso, quando o aluno pensa em I e faz um movimento grande, acaba sempre por ser muito grande e por tocar uma nota mais aguda e descontrolada do qual seria desejável. Por isso, pensar em O ajuda que a nota seja mais grave e mais controlável, eu diria.

Elaine: Como você define a flexibilidade?

Hugo: Para mim, a flexibilidade é exatamente isso: conseguir ter os lábios sempre no mesmo sítio, na mesma posição e com o mínimo de movimentos dentro da boca, seja na garganta, seja no palato, mas com o mínimo movimento a gente conseguir fazer o máximo

de coisas. Ou seja, para mim a flexibilidade é quase com o mínimo recurso a gente conseguir fazer mais. É isso que eu tento fazer, manter a embocadura mais estável possível, quando digo embocadura podemos falar dos lábios, mexer o mínimo possível e com o mínimo movimento da garganta ou da língua, conseguir fazer seja o registro do clarone ou os efeitos todos ou conseguir te ruma paleta de timbres ou várias articulações, mas com o mínimo movimento. É isso que para mim seria ter uma embocadura flexível. É, por exemplo, só com uma posição, com uma dedilhação, eu conseguir, sem mudar a embocadura, ir através de vários harmônicos do clarone. Isso é um exercício que eu faço, muitas vezes, por exemplo, o dó, eu conseguir tocar [SOM]. Aqui, ia mudar muito pouco, ter o controle da embocadura de tal forma que com o mínimo movimento eu consiga fazer tudo. Para mim, isto seria o que eu acho que é flexibilidade na embocadura. Eu tento não mexer e tento que, em geral, estar tudo bastante relaxado.

Elaine: Quais exercícios você considera importantes?

Hugo: Normalmente o tipo de exercícios que eu faço no clarone é, sobretudo, arpejos. Às vezes, arpejos invertidos para eu ter uma gama, um registro maior. Tento fazer sempre arpejos muito grandes, intervalos muito grandes, porque para mim é precisamente a maior dificuldade do clarone, é conseguir tocar ao longo dos vários registros. Uma das primeiras coisas que eu tento quando eu dou, por exemplo, uma primeira aula a alguém que toca clarinete, uma das primeiras coisas que a gente tenta procurar no clarone é, por exemplo, com o tubo aberto, sem dedo nenhum, tocar o sol e depois tocar o ré, sem nada. Como se a gente tocasse na chave do registro, mas tentar fazer sem mexer na chave. A primeira coisa que os alunos fazem normalmente é mexer aqui a cabeça e procurar, para mim é precisamente isso que não se deve fazer. Eu consigo faze-lo sem mexer, eu ponho o clarinete na boca e consigo tocar sol, ré, sol. É esse tipo de trabalho que tento fazer para mim e tento explicar para os alunos que é das coisas mais difíceis de fazer no clarone, mas é das coisas mais básicas de se fazer. Se eu conseguir, com a mesma embocadura, tocar o sol e o ré, isso vai me permitir, quando eu precisar tocar o ré, eu sei precisamente onde é que eu toco o ré, não ando a procura e não toco um harmônico nem mais agudo e nem mais grave. É ter essa destreza, essa capacidade de saber que com essa embocadura e com essa dedilhação sai essa nota e não outra. A maneira como eu toco, o único segredo é que eu passei três anos a tocar clarone de forma muito intensa. Ou seja, durante três anos eu parei de tocar clarinete quase, eu tocava clarinete muito pouco e só toquei clarone. Enquanto eu fiz o meu mestrado em clarone, eu levantava de manhã, ia para a escola e as

escalas, os exercícios de aquecimento, tudo, eu fazia com o clarone. Isso deu muito tempo para eu perceber onde é que são os diferentes harmônicos, para eu ter a percepção de o que é que acontece quando eu tenho a boca dessa forma. Passados alguns anos, não tanto, eu não sou tão velho, eu ainda tenho essa capacidade e sei precisamente onde é que eu toco harmônico, cada nota. Essa repetição e o tanto tempo de contato com o instrumento, acho que foi o que me deu as maiores ferramentas que eu tenho hoje. Hoje em dia, eu tenho que tocar os clarinetes todos. Há concerto em que eu tenho que tocar desde o clarinete contrabaixo a quinta. Eu sei que se eu pegar o clarone, eu sei precisamente onde as notas estão e como fazer as coisas. Isso devido ao estudo de muita repetição e quase a memória física da minha embocadura que sabe onde as coisas estão. Hoje em dia, se eu passar um ou dois meses sem tocar clarone, porque estou a tocar os outros clarinetes, quando volto a compreensão é muito mais rápida, porque eu já o fiz uma vez, já fiz essas escalas, esses exercícios, sei como as coisas fazem. Há uma memória física que eu tenho e eu sei precisamente: “aqui é onde eu toco sol e aqui é onde eu toco ré”.

Hugo: Eu penso muitas vezes na altura da nota, penso em intervalos. Isso foi uma coisa que trabalhei bastante quando fiz o mestrado no clarone, precisamente porque o registro no instrumento é tão grande que uma das coisas que eu trabalhei bastante foi pensar na nota não enquanto nota, mas na altura antes de tocar. Quando tenho um intervalo grande, tenho que pensar nela antes de tocar, dessa forma consigo toca-la mais facilmente. Nesse sentido, sinto que isso não é uma coisa só do clarone. Por exemplo, acontece com frequência quando estou a tocar quinta, porque é um instrumento em outra tonalidade. Acontece de eu ver um dó na quinta, eu ponho a posição e sopro e sai uma coisa que não é bem o dó, é uma coisa aguda e é estranho. Então, o mesmo trabalho que faço no clarone, acabo fazendo na quinta que é sempre que há intervalos grandes ou que há notas muito extremas, muito agudas, eu acho que ajuda muito a gente pensar na altura da nota, seja pensar e quase canta-la uma oitava abaixo, mas ter a ideia da altura. “A altura que eu quero tocar é esta” e toca-la. Claro que isto é um processo de estudo quase, quando estamos em um concerto isso não acontece. Muitas vezes, até peço a um aluno, por exemplo, tu queres fazer esse intervalo (som), primeiro canto e depois toco. Quando estamos na primeira fase, quando o aluno está a aprender como se toca um instrumento ou a ter os primeiros contatos, muitas vezes nós perdemos tempo a fazer isso, a cantar as notas que vamos tocar e depois ainda que se toque duas oitavas acima, mas temos a noção do timbre, da altura onde a nota tem que ser colocada. Isso acontece, muitas vezes, se o

aluno, o músico não está atento à altura em que tem que tocar, põe a dedilhação e sopra e sai uma nota que pode não ser a verdadeira, mas é uma nota e aquela dedilhação, por isso, para mim não sei se é o solfejar a nota ou imaginar a nota, mas pensar em intervalos e na altura da nota é fundamental quando estamos a falar de registros mais extremos ou notas muito agudas. É fundamental sim.

Elaine: As notas superagudas podem falhar?

Hugo: Por vezes, é muito agudo, tão agudo que no dia do concerto pode não sair, mas quanto mais extremo é, mais agudo é, mais eu tenho esse cuidado de pensar em intervalos. Por exemplo, no CD que eu gravei tem duas obras que tem notas bastante agudas e tem uma nota que é um sol agudo, ou seja, o sol agudo da clarineta, mas eu tenho que tocar no clarone fortíssimo. O tipo de trabalho que eu tenho que fazer para tocar essa nota, eu tenho que saber precisamente onde ela é, porque eu tenho que a tocar. Uma nota isolada que eu tenho que fazer [SOM] e eu tenho que tocar a primeira, se eu não tenho uma referência no meu ouvido onde é que é essa nota e se eu ponho a dedilhação e sopra, é muito risco para a dificuldade que é. Eu tenho que saber exatamente onde é que está essa nota. Em outra peça, também nesse CD, há uma passagem que tem um fá agudo, o fá do segundo concerto Weber tem essa nota no clarone, mas pianíssimo, eu sei que antes tenho sol, lá, mib e depois tenho fá, só que duas oitavas acima. Quando eu toco isso, eu tenho sempre a relação do mib para o fá. Para saber que aquela nota agudíssima tem que ser exatamente ali. Claro que é muito difícil, porque é uma tessitura tão extrema que por vezes pode não sair, mas o fato de eu ter referências na peça de intervalos entre uma nota e outra ajuda-me a saber precisamente, ainda que seja tão agudo, onde é que aquela nota fica, qual é a altura exata daquela nota. Quando toco obras assim tão extremas, eu tenho muito esse cuidado de arranjar na própria peça referências, seja a nota antes, duas notas antes, de eu saber que há uma referência claro de intervalo entre essa nota e aquela. Seja uma segunda, uma quinta, uma oitava. O fato de eu ter essa referência na minha cabeça e de eu já estar preparado, é quase uma ferramenta que eu já tenho para eu saber preparar aquela nota. Eu quando faço escalas tenho as minhas posições normais, mas há uma infinidade de posições no clarone nas notas agudas. As notas agudas são um harmônico, e como estamos a falar, o fundamental do instrumento é tão grave que o instrumento na região aguda é muito rico. Ou seja, nós temos muitas possibilidades para tocar uma nota. Normalmente, eu tenho que ver qual é a importância, se é tocar rápido ou afinado ou com um som, timbre bonito. Nesse caso, eu tento sempre procurar uma alternativa fácil, mas

é difícil a gente tocar sempre com as dedilhações, posições comuns. Há uma posição comum, mas de obra para obra, é preciso procurar uma posição nova que naquele caso permita tocar uma nota aguda.

Elaine: Quais exercícios você recomendaria para os registros agudo e superagudo?

Hugo: O que eu recomendo, normalmente, é fazer muitas escalas. Depende. Há dois conselhos que eu poderia dar a ti ou a quem seja: se tu quiseres trabalhar só o agudo ou superagudo, recomendo a fazer escalas muito devagar e fazer várias escalas ou até os modos todos, os modos do jazz, fazer escalas cromáticas, escalas de tons inteiros. Fazer só escalas maiores, o que acontece, é que acabamos por assimilar uma série de posições, mas não as memorizamos enquanto nota individual, aprendemos aquele jogo de posições. Por isso, acho que devemos tentar fazer o máximo de diversidade, devemos diversificar as nossas escalas e os nossos exercícios para poder ter o controle do instrumento em que a gente tem a certeza que não estamos dependendo da escala maior ou menor, em que temos uma independência das notas e dos dedos muito grandes. Para dominar os registros mais agudos, como para interiorizar as posições, o melhor é fazer escalas muito devagar, fazer com o metrônomo muito devagar, ir aos poucos acelerando com o metrônomo. Uma coisa que eu faço ainda é, por exemplo, fazer a última oitava do clarone ou as duas últimas oitavas, o agudo e super agudo, e fazer nota a nota 60 com o metrônomo e depois passar para 63, 66, 69, 72, ir aumentando aos poucos o metrônomo, porque se a gente fizer sem o metrônomo, uma vez devagar e uma vez rápido, acaba por ser um trabalho fácil, não interioriza. Mas se fizermos com o metrônomo, será um trabalho tão metódico e mecanizado, que vai nos obrigar a interiorizar cada posição e vai nos associar aquela posição com aquele som. O facto de fazermos escalas maiores e menores, vamos sempre ter nos nossos dedos, capacidades diferentes. Outra coisa que eu acho boa para trabalhar os registros é fazer muitos arpejos em que cubra o instrumento todo. Por exemplo, um exercício que eu costumo recomendar aos alunos e eles normalmente não percebem a primeira, mas eu vou tentar explicar, é virar os arpejos ao contrário. Se a gente pensar, por exemplo, em um arpejo de sétima dó, mi, sol, si, eu tento virar os arpejos ao contrário e faço dó, si, sol, mi e depois o dó. Isso o que faz: o arpejo em vez de ter uma oitava, tem três ou quatro. É esse tipo de exercício que eu tento fazer. Só um arpejo vai me obrigar a cobrir duas oitavas ou três oitavas. Outro exercício que eu tento fazer é começar no dó central [SOM] e fazer um intervalo de segunda maior para cima e segunda menor para baixo, ou seja [SOM] e depois ir aumentando [SOM] e ir sempre aumentando, sempre a

ter o dó como nota central. Os intervalos vão ficando cada vez maiores e isso vai nos abrir, sem mexer aqui nada, porque nós temos que tocar uma nota aguda, com uma nota grave, isso vai nos obrigar a ter aquilo que eu acho que é flexibilidade na embocadura, vai nos ajudar a ter o som de cada nota. Assim nós sabemos, vamos interiorizar até intervalos [SOM]. Vamos interiorizando intervalos e vamos aos poucos ter a flexibilidade, quando o exercício chegar à oitava, de repente temos que fazer um intervalo de duas oitavas para chegar ao fim do exercício. Depois, podemos continuar até fazer um intervalo de quatro oitavas. Estes são tipos de exercícios que eu tento sempre fazer para ter uma flexibilidade grande, fazer exercícios que nos ocupem várias oitavas.

Entrevista Sergio Albach

Elaine: Como foi sua iniciação no clarone?

Sérgio: Eu vi uma gravação de um disco do Joe Coltrane, que eu não lembro o nome, mas que tinha um solo do clarone do Eric Dolphy, e também nas gravações das poucas coisas que usavam clarone, era um instrumento na música brasileira que cedo eu já ouvia muito, eu tenho um irmão que tem muito bom gosto musical, e eu sempre ficava procurando quem tinha tocado clarone, porque sempre foi um som que me atraiu, porque a clarineta na verdade, eu comecei a tocar porque pintou uma clarineta na minha mão, eu não sabia nem o que era direito, mas caiu um instrumento que era do meu avô, e eu comecei a tocar, não atraído pelo som da clarineta, mas mais pelo interesse de ver aquilo ali funcionando, no clarone eu já tive essa relação de querer tocar esse instrumento, pela gravação, mas com o jazz, mais ligado com o jazz. Eu entrei em orquestra cedo, com 17 ou 18 anos eu já estava como estagiário na Orquestra Sinfônica, então eu tive muita relação com o clarone, o claronista da orquestra muito meu amigo, e eu sempre pegava o clarone, sempre queria, e tive uma intimidade muito rápida, não tive muita adaptação, por exemplo, requinta é um desastre, eu não toco, não é um instrumento que eu me adapto, que eu pego e saio tocando, aliás eu nem gosto, gosto da requinta, mas eu não gosto de tocar, e nunca estudei e não tenho vontade, clarone eu tive mais essa vontade. E esse claronista da orquestra me emprestava o clarone dele, que é um instrumento bastante limitado, um instrumento antigo, eu fiquei muito tempo com esse instrumento, mas era um instrumento que eu não conseguia desenvolver de estudar o clarone, então quando eu tocava era mais como uma coisa a mais, eu nunca estudei técnica nesse clarone, porque ainda não

suportava, era um instrumento de sonoridade boa, é um Le Blanc que só ia até o mi bemol, mas ele era muito limitado para técnica, isso é o que eu sentia, ele não tinha aquele recurso do registro lá em cima, era muito antigo, quando começou essa coisa desse registro, mas isso para mim é a mudança da evolução do instrumento, quando a gente começou a ter acesso a esse tipo de instrumento. E uma vez o Paulo Sérgio Santos veio para Curitiba em uma oficina de música, e eu tive um relação com o Paulo Sérgio sempre que ele veio para cá, a gente ficava muito junto, muito com ele, eu tive muitas aulas e muito contato, não tinham muitos clarinetistas querendo tocar música popular, então eu aproveitei o Paulo Sérgio aqui, ele tinha um clarone, um buffet que ele fez uma gambiarra, não sei se você sabe disso.

Elaine: Essa eu não conheço.

Sérgio: Tem um clarone que era um buffet antigo, não antigo, mas ele tinha esse recurso do registro, e ele sabia do registro, porque é simplesmente um mecanismo, e ele fez um mecanismo passando uns fios, colando com durepox um motorzinho de carrinho, e você acionava lá embaixo, só que tinha que ligar na tomada, então era muito engraçado, e era um bom clarone, mas com essa coisa do registro, é um instrumento relativamente barato, e o que encarecia o instrumento eram esses instrumentos que tinham esse registro, e eu tive essa oportunidade de tocar pela primeira vez com um instrumento, digamos assim, mais moderno, apesar de ser uma gambiarra de tinha que ligar na tomada, era muito engraçado, tinha que ligar na tomada, folclore, e realmente funcionava muito bem, e ele me deixou como clarone, eu levei para casa, eu tive muita sorte com algumas coisas, porque as pessoas sentiam a minha vontade de tocar clarone, e como ele já me conhecia eu fui com esse instrumento em casa e eu consegui pela primeira vez tocar algumas coisas, um chorinho, melodia de um choro, os clarones não suportavam isso, eu não sei o que acontece, com aquela coisa de não ter o registro, ele lá embaixo quando você tem essa transição do si para o dó, do lá para o si já fica uma coisa fosca, então eu nunca tive muita paciência, em 2008 foi quando eu comecei a comprar o meu Selmer Privilege que eu tenho até hoje, e eu comecei realmente a me dedicar mais a esse instrumento, então essa é a minha relação. Mas nesse meio tempo eu tocava clarone na orquestra que eu tenho, uma orquestra de sopro, então no primeiro CD da orquestra, que a gente gravou em 2005 ou 2004, eu já tocava muito clarone, e pelo fato de e ser o regente da orquestra e tocar clarone, os arranjadores sempre foram muito generosos com o clarone, então o clarone sempre teve uma participação muito boa nos arranjos da orquestra, e fui colocando quase

que sempre na orquestra a base do sopro, que eu dirijo desde 2002, e esse clarone Le Blanc ficou comigo, a Orquestra Sinfônica acho que em 1998 comprou um clarone, o Mauricio nunca quis me vender esse clarone, mas ele deixava comigo como se fosse meu, então eu fiz todas as reformas dele.

Elaine: Você considera a clarineta soprano e o clarone instrumentos distintos?

Sérgio: Com certeza, por exemplo, eu trabalho muito com choro, então as vezes eu vou na roda de choro com o clarone e tem muita coisa que não dá, muita coisa que se você não estudar no clarone, os chorinhos que passam do dó lá em cima, esse dó agudo, que a gente já começa a ter que usar aquela chavinha, como você falou, a partir do dó muda tudo, mesmo que seja parecidas, o indicador da mão esquerda tem que ficar naquele meio buraco ali, você não abre ele, você tem que fazer aquela coisa de abrir o buraquinho, e isso já muda tudo, e o choro, coisas rápidas assim, as vezes é muito engraçado, os caras puxam um choro que eu sei tocar na clarineta e vou começar no clarone, eu nunca tinha tocado, e pensando que isso nunca vai para cima, já chega no meio e percebe que vai, e nem sempre é um problema, então é aí que se verifica essa coisa de ser outro instrumento, tem muito choro que eu toco na clarineta e não toco no clarone e vice-versa, porque se você estuda o choro no clarone e não estuda na clarineta também e você passa para clarineta, mas só nesses casos em que passaria desse dó agudo, não passando não há problema, a questão técnica de velocidade, as coisas que eu faço na clarineta eu faço no clarone praticamente. Quando eu fui gravar o cd foi uma dedicação de um ano e meio que eu praticamente só toquei clarone, e acho que é uma coisa para você realmente estar com os dois em dia, é um empenho muito grande, você tem que ter uma dedicação meio que para os dois, e gosto muito de tocar só clarone pela sonoridade, e claro, eu nunca consegui isso, eu nunca consegui parar de tocar clarineta, então volta e meio nos concertos que eu...

Elaine: Profissionalmente só tocar clarone, é muito complexo, não é? Você acha?

Sérgio: É muito difícil, e jogar fora, falar assim “Não vou tocar mais clarineta”, depois de tantos anos que eu toco clarineta, é uma coisa que eu não posso fazer, mas com certeza, eu falo isso desse tempo, só tocar o clarone você tem um controle muito maior. Eu estudei muito mais clarone, tem coisas técnicas inclusive, de velocidade, que eu faço melhor no clarone do que na clarineta, de uns tempos para cá, que eu quase não estudava mais clarineta, teve uma época que eu quase não estudei clarineta mesmo, eu montava o clarone e era só o clarone montado, eu tenho um estúdio, nem montava a clarineta, e muito tempo,

e essa coisa, os meus trabalhos hoje em dia é um pouco clarone, um pouco clarineta, é complicado para embocadura, para sonoridade, então volta e meio rola guincho na clarineta, justamente essa flexibilidade.

Elaine: Como você compreende sua embocadura nos registros agudos do clarone?

Sérgio: Nesses clarones modernos o agudo é muito fácil, você pega o agudo na clarineta, os agudos são muito fáceis de tocar, de emissão, você passa daquele dó lá de cima que seria o dó, sem pensar nas oitavas, o dó mais agudo da clarineta, se você for pensar nessa posição do dó mais agudo para o clarone, é ridículo, muito fácil, eu faço a posição e ele saí, nos clarones modernos eles são muito resolvidos nisso, eu tenho muita dificuldade no super agudo da clarineta, no clarone é uma coisa muito mais tranquila, porque na verdade o que estava acontecendo, o emissor estava baixo, então para o clarone parece que é super agudo mas no fundo nem é tão agudo, no clarinete é agudo mesmo, aquelas notas são agudas. Agora essa questão de embocadura não, é totalmente diferente, a embocadura no clarone é totalmente flexível, é muito, porque as distâncias do grave e tal, o clarinete eu penso isso, a minha educação, eu tive aula, toquei em orquestra, tenho essa formação clássica, e realmente eu penso na embocadura fixa, apesar de saber que é impossível dizer que você não movimentar a embocadura. Eu fiz aulas com o Bok lá na Holanda no ano passado ou ano retrasado, e é uma das primeiras coisas que ele fala, ele até brinca que a palheta é como uma vara de trombone, um dos exemplos que ele dá, e também porque como no clarone eu dei uma focada na música contemporânea, estudei muita coisa de multifônico, você fala em multifônico e a embocadura muda, a adaptação da embocadura para o multifônico, dependendo de como você faz saí um multifônico, você faz uma embocadura ou outra e já sai outra, então com certeza, eu concordo com o Bok, que é um dos caras que tem um dos sons mais lindos do clarone hoje em dia, isso eu não tenho o que falar, o som do Bok é um controle, é uma coisa muito absurda que ele tem, e você vê que ele tem uma preocupação com a sonoridade do instrumento muito grande, da qualidade da nota e tal, ele é um dos principais claronistas do mundo, então ele na aula realmente fala essa coisa da flexibilidade, o Sparnaay não falava muito sobre essa questão, não me lembro, eu fiz umas três aulas com ele, três aulas longas, ele realmente é maravilhoso, é o grande claronista de todos os tempos, eu não me lembro muito de ele tocar muito nessa coisa da sonoridade. O Bok já trabalha muito com os harmônicos, de você tocar um dó grave não mexer na posição, só na embocadura, trabalha muito esse tipo de coisa, passou vários exercícios nessa linha, de repente você fazer uma posição e

tocar outra nota naquela posição, ou até um tom abaixo as vezes, ele trabalhava muito com embocadura, até o foco da emissão, a abertura da boca, posição do lábio, posição da língua, para você conseguir tocar outras notas, ou em um estudo de sonoridade, não que você vá fazer isso, mas ele faz isso, eu sei que ele faz esse tipo de coisa, porque dependendo das posições que você faz, facilita muito a técnica as vezes, ele tem tanto controle desse tipo de coisa que ele usa em concerto mesmo, mas no fundo é um estudo de controle.

Elaine: Quais são as suas configurações pessoais do trato vocal para tocar nessas regiões?

Sérgio: Eu tenho uma forma de trabalho que é mais auditiva e intuitiva, mais do que tão técnica, eu já trabalhei isso de pensar, mas eu nem sei o que dizer mais, porque isso eu já esqueci tudo, mas de pensar na palavra e o foco estar mais para trás, mas a única coisa que eu tenho é o agudo pensar de o ar vir mais de lá de trás, e por trás, quanto mais agudo mais para trás, eu já trabalhei com fonemas e esses pensamentos, eu gosto, mas eu não gosto muito de trabalhar isso, eu trabalho mais na intuição, eu digo que quem toca o instrumento é o seu ouvido, o ouvido faz a coisa acontecer, porque eu trabalhei muito técnica estendida, multifônicos, respiração circular, que até hoje eu faço em poucas ocasiões, mas eu sempre fui muito pelo som que eu queria tirar. Eu sempre trabalhei mais com essa coisa lúdica, depois que eu comecei a trabalhar mais praticamente com música popular, isso vem mais a tona, a questão da música erudita acaba chocando muito na técnica, e claro que isso não é geral, mas a maioria das pessoas acabam focando muito na técnica e acabam esquecendo dessa coisa que é a música mesmo.

Elaine: Você pensa na garganta ou em algum outro aspecto físico-muscular para a emissão?

Sérgio: Sim, já pensei, mesmo no estudo de canto, porque eu cantei em grupos vocais muito até os meus quase 25 anos, eu sempre trabalhei com grupo vocal, fiz muita aula de canto, então se fala muito na garganta, e acho que isso tem um pouco a ver, mas como eu te falei, eu trabalho intuitivamente.

Elaine: você utiliza algum formante para a emissão dos registros agudos?

Sérgio: Não, eu não penso em nada, eu penso em tirar aquela nota, eu já estudei flauta transversal, detesto, adoro a flauta, detesto estudar flauta, estudei um pouco, como sax também. Trabalhei com a cultura guarani aqui também, fiz flautas, trabalhei com flauta peruana, chilena. Eu fiquei estudando esses instrumentos e sabia as posições das notas

mais agudas, e claro, você quer ir para o agudo, e eu via que eu não conseguia tocar aquela nota, mas passava alguns dias eu conseguia, passava mais alguns dias eu conseguia mais uma, cromaticamente, eu ia descobrindo as posições, dessas coisas, das falas, que tecnicamente já está estudado, eu conseguia aquilo através do empenho de estar estudando muito os instrumentos, e isso aconteceu na clarineta e no clarone também, de não me preocupar de não estar conseguindo tirar a nota, mas ir chegando perto dela a cada dia, você vai descobrindo como chegar, porque as vezes vem uma posição, está escrito lá que a posição de um sol agudo, não sei que nota aguda e você quer tocar e não sai, e você acha que é você que está errado, claro que você está errado, mas você acha que é a boquilha, que é a palheta, que é vazamento, mas não, é uma coisa que aquilo tem que ir chegando, a sua configuração vai descobrindo, e eu descobri muito essa coisa de ter essa paciência estudando técnica estendida, as vezes o cara quer saber técnica estendida “Eu não consigo”, cara, para eu conseguir tirar um tipo de slap eu levei dois anos estudando muito, hoje eu falo que toco slap tonguing depois de três anos, eu tive muita dificuldade, eu sei que tem gente que tira mais rápido, mas você tem que ter essa paciência de ir descobrindo, é certo que se você tem isso que você está estudando das sílabas, para pensar, eu acho que isso é um encurtamento dessa caminho que eu faço de uma forma mais árida, ao mesmo tempo há uma apropriação dessa notas nesse processo mais intuitivo que aquilo ninguém te tira, mas eu acho que esse processo.

Elaine: E os multifônicos, o trato vocal?

Sérgio: A mesma coisa, tem multifônico que não sai, que você vai conseguir depois de tentar entender, mas acho que sim, o difícil do multifônico, é porque justamente, como ele trabalha com acorde, notas simultâneas, eu não sei se vale a pena mapear onde está o di, o de e o da, eu não sei se vale a pena porque o multifônico requer essa vivência que está no trato do instrumento. Está na primeira frase do livro da Sarah Watts, o multifônico é um cavalo selvagem, tem dia que vai sair com a palheta, eu acho que tem multifônicos que não há problema, eu acho que são multifônicos que são simples, que são muito certo, que são posições vai rolar.

Elaine: Você considera que alguma característica física própria do instrumentista possa intervir em alguma técnica? Ele possa não conseguir fazer alguma coisa ou melhorar por conta de uma característica dele própria física da pessoa?

Sérgio: Física, pelo tamanho as vezes.

Sérgio: Eu acho que um exemplo clássico é o David Sanborn, o saxofonista, ele tinha um problema de palato, não sei exatamente qual era o problema, que ele usava uma forma que era a forma de ele tocar, e virou uma febre, os saxofonistas todo mundo queria tocar igual ao David Sanborn, mas ele tirava um som que só ele conseguia, mas é porque ele tinha um problema, as pessoas ficam se batendo para tirar o som dele e ele faz aquilo com naturalidade, aquele som que os saxofonistas adoram.

Elaine: você estuda flexibilidade?

Sérgio: Os estudos do Bok são muito bons, pensar nessa coisa dos harmônicos, você fazer outras notas com a mesma posição, isso ajuda muito, ajuda muito a descobrir. É importante saber as posições dos agudos

Elaine: O que você pensa sobre o superagudo do clarone?

Sérgio: Acima do dó já super agudo, porque o dó super agudo do clarone é fácil, o dó, dó sustenido ré, ré sustenido, até o mi é muito tranquilo, a partir do mi já começa a complicar, mas já é questão de ver questão de palheta, de boquilha, já começa a entrar essas questões de posição, as posições, eu faço posições para essas notas que nem tem na tabela do Bok, eu descobri algumas posições para mim, mas são coisas que você nem usa muito, não usa nunca, mas eu tive que tocar uma peça que tinha o dó na última, um dó acima desse mi, um dó super agudo, É dente na palheta , era um dó muito acima, que é o último dó da tabela do Sparnaay, e aí coloca o dente na palheta mesmo, dó, si, até o sol já enfio o dente na palheta, e faz as posições do sol mesmo, tudo como se fossem harmônicos. É dente na palheta, sol, sol sustenido, lá, lá sustenido, si, dó, dente na palheta, faz a posição do sol grave, você vai com o dente na palheta, claro que tem essa questão de onde vai colocar. É como se fosse um trombone de vara, você vai achar aquela posição, e o dó é muito difícil, o dó as vezes não sai, e com a palheta Légère, ou com uma palheta de clarone nova, as palhetas mais usadas não sai, a palheta tem que estar meio nova, mas com a Légère é mais certo. E também é aquilo, você fica imaginando o cara do trombone de vara, como é que ele para na posição certa? É a mesma coisa, você vai procurar a coisa e vai descobrir, aquela sensação que vai te dar, você não vai saber muito onde que é, porque a gente não consegue olhar, aquilo é uma coisa que você vai decorar essa posição. Essas notas são muito agudas, isso em uma orquestra nunca vai aparecer, em um repertório de orquestra sinfônica eu nunca vi, não tem, não aparece, isso geralmente a gente está falando de coisas de muita especificidade, e geralmente é em repertório de música

contemporânea moderna, contemporânea de hoje. O Sparnnay diz que “Se você quer usar essas notas, escreve para o flautim, não para o clarone”, mas para efeito é muito legal, está todo mundo acostumado ao clarone solo, o concerto de clarone solo que o clarone está no grave e de repente ele dá aquele agudo, dá um efeito, mas realmente, em uma peça de música de câmeras, que você tem o flautim, que você tem uma clarineta, para que escrever esses super agudos no clarone? Realmente começa a não fazer sentido mesmo. Eu gosto desse pensamento, o que é o normal da clarineta? Por exemplo, como eu trabalhei muito com choro, tipo chorinho aldeia do Severino Araujo, a galera fala “Nossa, super virtuosa”, mas não, quem toca clarineta sabe que aquilo ali é muito orgânico, o espinha de bacalhau, todo mundo “Nossa”, porque esse é o genial, o cara conseguiu usar o recurso do experimento, em que dá o efeito, o brasileiro no cavaquinho, é muito simples, é muito fácil, e onde esses caras chegaram? Você começa a escrever umas coisas super difíceis que não resulta o instrumento, é muito difícil de tocar, sonoramente não soa o brilho que o instrumento tem, isso que eu acho genial.

Entrevista com Thiago Tavares

Elaine: Como foi sua iniciação no clarone?

Thiago: Eu comecei a estudar o clarone com o Cristiano Alves no clarone da banda, era um pica pau que a gente chama, um buffet estudante, eu devia ter uns 15 anos, o Cristiano pegou o clarone da banda, deixou na minha casa e eu comecei soprando mesmo, nada específico, depois ele foi me orientando, ele já tocava o clarone, ele sempre adorou. E o meu primeiro trabalho, por incrível que pareça, já foi com a Sinfônica Brasileira, meu primeiro cachê foi com o clarone, isso eu lembro a data, foi em 1998, foi uma peça Batuque do Lourenço Fernandes em clave de fá, o Cristiano teve que colocar em clave de sol porque eu não sabia ler clava de fá, eu tenho até hoje, ele escreveu na mão para eu poder tocar, foi bem legal.

Elaine: Mas então foi por uma necessidade mesmo, de trabalho?

Thiago: Isso, foi visando realmente o mercado de trabalho, com certeza, e antes eu nunca tinha ouvido uma gravação, só o Cristiano mesmo, acho que gravação e alguma coisa assim. E na banda, na banda na verdade eu sempre tive curiosidade, mas em banda escolar, a gente sabe bem, que não dá para ter muita rotatividade, eu estava lá na terceira clarineta olhando o clarone, só que o clarone estava com um amigo meu, então não dava para pegar

o clarone com ele lá, tinha essa coisa, já era dele, então não pegava, mas sempre fiquei namorando, mas realmente só mais velho, uns três anos, dois anos. O Cristiano sabia que a primeira oportunidade de trabalho poderia ser pelo clarone, então ele sempre foi muito atento a isso, já meio que me induziu a isso, foi ele mesmo que fez toda a minha iniciação por conta do mercado de trabalho.

Elaine: E quando você começou a estudar o clarone mesmo, qual a sua maior dificuldade?

Thiago: No meu caso, a maior dificuldade foi a falta de material, a falta de informação, de conhecimento, porque eu peguei o clarone da banda que o Cristiano deixou comigo, então a palheta era aquela palheta alargada, mofada, qualquer coisa, eu nem sabia onde comprar palheta, o maestro da banda que me dava, então eu acho que a maior dificuldade mesmo... e era um clarone da banda, com certeza ele não estava maravilhoso, vedando, o mecanismo perfeito, então a maior dificuldade, apesar do Cristiano, mas o instrumento em si, que eu pude ter, que ele conseguiu para mim com o maior esforço e apoio era da banda, acho que a maior dificuldade era essa mesmo, a falta de gravação, naquela época, década de 90, não tinha nada de internet, nada de nada, boquilha também era aquela que estava no instrumento, eu acho que a maior dificuldade foi a falta de conhecimento geral do instrumento.

Elaine: Você considera a clarineta soprano e o clarone instrumentos distintos?

Thiago: Quando eu fui fazer o mestrado na Holanda que eu tive que tocar o repertório para clarone, foi que eu senti que não tocava clarone, porque eu nem fazia escala de dó maior acima do mi grave, coisa básica, escala, arpejo, quarta, quinta, oitava, todo mundo estudou na vida, o Baerman inclusive, eu não conseguia fazer no clarone, porque eu não tinha demanda, imagina então dó sustenido maior, mas foi minha proposta, eu cheguei lá falando “Cara, eu não sei tocar clarone, porque eu não toco dó maior”.

Elaine: Isso sendo um clarinetista experiente, então é diferente né?

Thiago: É diferente, porque o que pressupõe a gente falar que um instrumento é distinto do outro é a técnica, e o clarone, em aspectos, talvez 80% igual a clarineta, mas tem 20% que clarinetista nenhum que nunca tenha estudado vai tocar na vida, do mi até o dó grave, não vai fazer todas as escalas começando lá embaixo, e acima do dó na pauta, que tem a posição de clarineta mas é muito mais difícil, e muito menos aquela região do dó acima da pauta e uma oitava acima, que a gente toca na clarineta, mas clarone quem tem curiosidade para fazer isso e toca? Então realmente foi um tapa na cara.

Elaine: Como você compreende a embocadura no clarone?

Thiago: Eu acredito na flexibilidade da embocadura, para mim a chave para ser capaz de tocar os agudos no clarone de maneira mais fácil possível é você entender a relação dos harmônicos, dos parciais, do que é isso, o que é o guincho, e realmente, eu acredito nessa flexibilidade, então são duas coisas aliás, é a flexibilidade, que eu vou continuar falando, mais o conhecimento dos harmônicos, não só ser capaz de tocar, mas entender, porque nem sempre uma nota em uma distância de meio tom tem resistência diferente, então se você sabe que a escolha, muitas vezes de uma facilidade de passagem é devido da série harmônica próxima, então você continuar, se você fica mudando de posição com resistência diferente, que falando comumente da maneira mais fácil, é mais fácil tocar essa posição do que outra, tem uma explicação. Mas voltando, eu acho que essa flexibilidade da embocadura, tanto da parte do lábio inferior na palheta, no contato, tanto para frente quanto para trás, ela é necessária, sinceramente eu às vezes até utilizo flexibilidade na parte de cima, fazendo um pouco de embocadura dupla, enfim, coisas que eu nem sonho em fazer na clarineta, eu até tento fazer por causa do clarone, eu fico pensando.

Elaine: Você percebe alguma modificação na configuração do seu trato vocal, da embocadura interna?

Thiago: Sim, com certeza, para mim é uma dupla, a dupla que dá certo, para mim a flexibilidade da embocadura externa, lábio inferior e superior mais o trato vocal, e penso muito nisso, e até essa consciência do trato vocal para mim, ela veio de uma forma muito clara quando eu passei a estudar os harmônicos multifônicos, tocar mais de um som ao mesmo tempo, porque para você tocar uma fundamental e o terceiro, quinto, sétimo, nono harmônico ao mesmo tempo, é o trato vocal que manda em tudo, então realmente, é uma porta que abre a outra, o trato vocal veio para mim de maneira muito clara baseado no meu estudo das sonoridades múltiplas.

Elaine: E nessa região, você pensa em alguma vogal, alguma sílaba específica no agudo em particular?

Thiago: Falando de modo bem generalizado seria a vogal I, com a língua bem elevada, mas como no clarone essa coisa do dedilhado aberto versus o fechado, o dedilhado de clarineta versus aquelas outras possibilidades, muitas vezes uma escala que era para ser simples tem essas posições que tem mais resistência, então isso faz mudar. Então no geral

sim, língua levantada pensando na vogal I, mas na vida real só isso não dá certo, tem mais coisa, mas no geral realmente seria isso mais essa flexibilidade do lábio de baixo, muitas vezes para cima, eu acho que daria para especificar mais isso só fazendo tabelas, escalas com dedilhado específico e você fazendo caminhos, esse caminho com esse dedilhado, cada dedilhado, cada nota corresponde a tal harmônico e o meu trato vocal está basicamente parecido, porque realmente, quando uma frase musical, você não mexe muito no trato vocal, ela é mais fácil, porque é só deixar a boca quieta, obviamente e você vai embora, o problema todo é quando não dá para você ficar quieto e usar o mesmo trato vocal, isso é na verdade a diferença dos parciais harmônicos, quando você está no mesmo parcial é fácil, emboca e é só soprar, mas muitas vezes isso não acontece na vida real.

Elaine: Mas principalmente no clarinete baixo, isso é muito importante, mas você acha que falta uma pedagogia específica para esse trabalho do trato vocal? Das manipulações do trato vocal no instrumento, ou não?

Thiago: Eu acho que sim, na minha opinião, se alguém na minha vida tivesse falado que o guincho era porque o meu trato vocal não estava de acordo com a posição que eu estava estipulando, ou seja, eu não sabia nem a nota que eu queria tocar, se alguém tivesse falado isso, falado que o guincho é uma nota mais aguda, que não precisava apertar, eu comecei a estudar na década de 90, teria mudado minha vida completamente, eu acho que falta realmente uma didática. Hoje em dia os meus alunos perpassam isso, está entrelaçado, basicamente faz exercício com tudel para estimular a pessoa que é possível, que é muito fácil quando você tem conhecimento, mas de outras pessoas eu não sei, mas eu acho que falta uma metodologia, porque hoje em dia o que tem muito é método e dicionário de posição, mas o como fazer não tem, pode até estar descrito, mas eu acho que exatamente o como fazer, o passo a passo ainda falta.

Elaine: E a garganta você acha que tem algum papel importante na emissão das notas?

Thiago: Eu já pensei muito nela desassociada com a língua, mas hoje em dia, pelo conhecimento que eu tenho, eu sei que isso tudo chama trato vocal, e uma coisa está intrínseca na outra, quando você pensa nas vogais A E I O U, isso aqui para mim está ligado a língua, até porque é um músculo bem grande. Hoje em dia, sinceramente eu não penso mais em garganta, já pensei, mas hoje em dia eu sei que está para mim em você modificar essa parte interna da boca que modifica, e também só de eu sentar com a postura correta também já modifica, enfim, são outros conhecimentos que eu não penso mais em

garganta, então essa é a resposta, hoje em dia eu não penso mais nesse lado não, para mim já está no combo, no sanduíche, vem junto com batata frita.

Elaine: Você considera que alguma característica física possa interferir na emissão da técnica do instrumento como um todo ou dos agudos?

Thiago: Não e sim, não porque claro, todos nós somos tipos específicos e problemas específicos, então você vai tentar melhorar baseado no que você é, de como é sua configuração dentária, arcada, tamanho de lábio, não sei, o quanto você consegue raciocinar, o quanto você é esperto ou não, o quanto você é resiliente ou não, acho que é mais por isso, baseado nisso que vai definir se a pessoa vai ligar se ela tem a arcada de baixo mais proeminente, se ela vai chamar isso de dificuldade ou ela vai estudar e tentar passar por cima, então é sim e não, é não se a pessoa tem que fazer e é resistente para chegar no final, para conseguir tocar e não desistir, tocar um repertório mais difícil, eu acho que é uma demanda particular, mas a nossa carreira de músico é baseado em ultrapassar essas demandas físicas.

Elaine: Quais são as suas configurações pessoais do trato vocal?

Thiago: Olha, o que acontece hoje em dia para mim é que são pesquisas, então claro, eu sei que certas configurações que eu faço, inclusive com a bochecha, com essa questão de ter ar dentro da embocadura, você as vezes tem que fazer uma leve bochecha, ter um ar aqui ao lado, em certas ocasiões específicas vai ser muito benéfico para o som, vai ficar mais redondo, eu penso muito isso, e me tira de vários perrengues, eu sei exatamente o que fazer para tocar pianíssimos com menos chiado, eu tiro o dente um pouco da boquilha, coloco mais ar aqui dentro da bochecha, eu sei também que quando eu quero tocar um grave muito cheio mas não quero aquele som de palheta batente, também colocando mais ar, e não apertando não só a palheta, mas também o dente em cima, mas flutuante, eu chamo de embocadura flutuante, porque eu abro os dois, o de cima e o de baixo.

Elaine: Quais exercícios você sugere para a manipulação do trato vocal nos registros extremos?

Thiago: Um resumo muito sincero e honesto, que quem tentar fazer ou já fez vai me entender perfeitamente, é um exercício que tem de você pegar no clarone aquele exercício só com tudel, que ali você vai ter quatro possibilidades, a primeira é fácil, eu acho que é mais fácil que a fundamental.