

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

**A aplicação pedagógica dos requisitos do repertório barroco  
no ensino oficial da Flauta Transversal**

Catarina Passos de Oliveira

Orientador(es) | Monika Streitová

Évora 2023

---

---

---

---



---

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

**A aplicação pedagógica dos requisitos do repertório barroco  
no ensino oficial da Flauta Transversal**

Catarina Passos de Oliveira

Orientador(es) | Monika Streitová

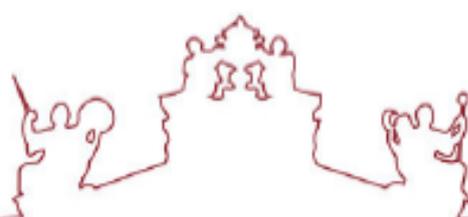
Évora 2023

---

---

---

---



O relatório de estágio foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Mário Marques (Universidade de Évora)

Vogais | Gonçalo Pescada (Universidade de Évora) (Arguente)  
Monika Streitová (Universidade de Évora) (Orientador)

## **Agradecimentos**

*À minha Orientadora, Professora Doutora Monika Streitová,  
por toda a ajuda, apoio e disponibilidade ao longo desta etapa;*

*À minha Orientadora Cooperante Micaela Pinheiro pelo carinho e cooperação  
preciosos;*

*À Academia de Música de Óbidos por me ter recebido  
e a todos os alunos pela sua interação e entusiasmo;*

*Aos meus pais, sobretudo a minha mãe pelo seu imenso apoio, sem ela tudo isto não  
seria possível;*

*À minha restante família e queridos amigos que caminham ao meu lado;*

*A todos os que de diversas formas contribuíram para a concretização deste trabalho;*

*E a ti, que sempre presente me ajudaste e inspiraste.*

## **Resumo**

“A aplicação pedagógica dos requisitos do repertório barroco no ensino oficial da flauta transversal” dá nome ao presente relatório que está dividido em duas partes, iniciando-se com a apresentação do relatório de estágio realizado na Academia de Música de Óbidos, no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música em Ensino de Música da Universidade de Évora, sob a orientação da Professora Doutora Monika Streitová e da orientadora cooperante, Professora Micaela Pinheiro.

Na segunda parte e numa vertente pedagógica, pretende-se abordar neste trabalho a introdução de requisitos importantes para a interpretação da música barroca em performances não históricas, no caso da Flauta Transversal nos níveis de iniciação, básico e secundário do ensino especializado da música. Serão abordados quatro requisitos importantes: Sonoridade, Afinação, Vibrato e Articulação. Tem-se também como objectivo desenvolver um conjunto de instrumentos, como exercícios, que possam ser aplicados no contexto de aprendizagem criando uma fonte de auxílio tanto para professores como alunos.

**Palavras-Chave:** Flauta Transversal, ensino, performance historicamente informada, Barroco.

## **Abstract**

“The pedagogical application of the requirements of the Baroque repertoire in the official teaching of the transverse flute” names this report, which is divided into two parts: it begins with the presentation of the report of Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música em Ensino de Música held at Academia de Música de Óbidos, for the obtainance of a Master Degree in Music Teaching at Universidade de Évora, under the guidance of Doctor Monika Streitová and the cooperating advisor, Professor Micaela Pinheiro.

In the second part and in a pedagogical aspect, this work intends to address the introduction of important requirements for the interpretation of baroque music in non-historical performances, in the case of the Flute at the initiation, basic and secondary levels of specialized music education. Four important requirements will be addressed: Sound, Tuning, Vibrato and Articulation. The aim is also to develop a set of instruments, such as exercises, that can be applied in the learning context, creating a source of help for both teachers and students.

**Key-words:** Transverse Flute, teaching, historically informed performance, Baroque.

## **Abreviaturas**

AMO – Academia de Música de Óbidos

INE – Instituto Nacional de Estatística

PESEVM – Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música

Séc. - Século

# Índice Geral

Introdução.....	1
Capítulo I: Relatório da Prática de Ensino Supervisionada.....	2
1.1.Caracterização da instituição de ensino.....	2
Contextualização .....	2
Caracterização da AMO .....	3
1.2.Projeto Educativo .....	4
1.3. Caracterização da classe de instrumento .....	5
1.4.Caracterização dos alunos .....	8
1.5.Práticas Educativas .....	21
1.5.1. Metodologia da orientadora cooperante .....	21
1.5.2.Outras actividades desenvolvidas ao longo do ano lectivo .....	22
1.5.2. Aulas leccionadas .....	23
1.6.Reflexão crítica da frequência da Prática de Ensino Supervisionada em Ensino Vocacional da Música .....	41
Capítulo II: Projeto de investigação .....	43
2.1. Introdução.....	44
2.2. Estado da arte e revisão de literatura.....	45
Abordagem em “re” interpretações artísticas .....	46
A evolução do instrumento.....	48
2.3. Definição do problema e objectivos da investigação .....	49
2.4. Metodologia.....	50
2.5 Sistematização dos requisitos do Reportório Barroco na Flauta Transversal .....	51
2.5.1 Sonoridade.....	51
2.5.2. Afição .....	55
2.5.3. Articulação.....	59

2.5.4. Vibrato .....	62
2.6. Possíveis Práticas Pedagógicas.....	64
Proposta de abordagem dos requisitos de repertório barroco nos níveis de iniciação, básico e secundário do ensino especializado da Música .....	66
2.7. Aplicação Pedagógica dos Conceitos durante o Estágio .....	70
2.8. Concepção e Análise das entrevistas .....	100
2.9. Dificuldades, benefícios e contributos do estudo .....	106
2.10. Conclusão .....	107
Bibliografia.....	109
Anexos .....	112

## Índice de Figuras

<b>Figura 1.</b> Distribuição dos alunos por ciclos e graus da classe de flauta transversal da professora Micaela Pinheiro.....	6
<b>Figura 2.</b> Apresentação de vários modelos de flauta transversal dos séc. XVIII e XIX.....	48
<b>Figura 3.</b> Adagio – Andamento presente no tratado de Quantz.....	54
<b>Figura 4.</b> Adagio – Sugestão de representação gráfica de inflexões de dinâmicas por Haynes.....	55
<b>Figura 5.</b> Traverso com duas chaves desenhado por Quantz.....	58
<b>Figura 6.</b> Usos de "tu" e "ru" segundo Hotetterre por Cyr.....	60
<b>Figura 7.</b> Representação de articulação silábica de Quantz – “ti” e “di”.....	61
<b>Figura 8.</b> Representação de articulação silábica de Quantz – “di” e “ri”.....	61
<b>Figura 9.</b> Exemplos de hierarquia dos tempos dos compassos.....	67
<b>Figura 10.</b> Exercícios de articulação no compasso.....	68
<b>Figura 11.</b> Exercícios de microdinâmicas e articulação.....	68
<b>Figura 12.</b> Exemplo de silêncio de articulação.....	69
<b>Figura 13.</b> Rigadoon de H. Purcell – Peça de trabalho do estudante A.....	71
<b>Figura 14.</b> Retrato de Henry Purcell por John Closterman, (1695).....	71
<b>Figura 15.</b> Resultado do exercício escrito de articulação da peça trabalhada com o estudante A.....	73
<b>Figura 16.</b> Resultado final da peça trabalhada com o estudante A.....	73
<b>Figura 17.</b> <i>Melody</i> , de J.B. Lully – Peça de trabalho do estudante D.....	73
<b>Figura 18.</b> Jean-Baptist Lully – impressão de Gérard Edelinck (1695).....	74
<b>Figura 19.</b> Exemplo de hierarquia de um compasso ternário.....	74
<b>Figura 20.</b> exercícios de articulação no compasso ternário, com sugestão de sílabas de Quantz (1752).....	75

<b>Figura 21.</b> Exercício de articulação no compasso ternário com microdinâmicas.....	75
<b>Figura 22.</b> Resultado final do exercício escrito de articulação da peça trabalhada com o estudante D.....	75
<b>Figura 23.</b> <i>Menuet</i> de J.S. Bach – Peça de trabalho do estudante F.....	76
<b>Figura 24.</b> J.S. Bach – Retrato escola francesa, s.d.....	77
<b>Figura 25.</b> Exemplo de hierarquia de um compasso ternário.....	77
<b>Figura 26.</b> Exercício de hierarquia de compasso e contagem de pulsação.....	77
<b>Figura 27.</b> Exercícios de articulação no compasso ternário, com sugestão de sílabas de Quantz (1752).....	78
<b>Figura 28.</b> Resultado final do exercício escrito de articulação da peça trabalhada com o estudante F.....	78
<b>Figura 29.</b> G. F. Handel – Retrato de Thomas Hudson (1741).....	79
<b>Figura 30.</b> <i>Adagio</i> , primeiro andamento da peça a trabalho do aluno K.....	79
<b>Figura 31.</b> <i>Adagio</i> , com resultado da integração das sílabas para articulação.....	80
<b>Figura 32.</b> <i>Allegro</i> , segundo andamento da peça a trabalho do aluno K.....	81
<b>Figura 33.</b> Resultado do exercício escrito de articulação da peça trabalhada com o estudante K.....	81
<b>Figura 34.</b> Resultado final do exercício escrito de articulação e dinâmicas da peça trabalhada com o estudante K.....	82
<b>Figura 35.</b> <i>Adagio</i> , terceiro andamento da peça a trabalho do aluno L.....	83
<b>Figura 36.</b> <i>Adagio</i> , com sugestão de articulação silábica.....	83
<b>Figura 37.</b> Representação do exercício de <i>messa di voce</i> .....	84
<b>Figura 38.</b> Exercício de <i>messa di voce</i> com pedal.....	84
<b>Figura 39.</b> <i>Adagio</i> , com sugestão de articulação silábica e discurso sonoro – resultado final.....	85
<b>Figura 40.</b> <i>Siciliana</i> , primeiro andamento da peça a trabalho dos alunos M e N.....	86
<b>Figura 41.</b> Exemplo da célula rítmica siciliana.....	87

<b>Figura 42.</b> Primeiro exercício de <i>bell-notes</i> .....	87
<b>Figura 43.</b> Segundo exercício de <i>bell-notes</i> .....	88
<b>Figura 44.</b> Terceiro exercício de <i>bell-notes</i> .....	88
<b>Figura 45.</b> Quarto exercício de <i>bell-notes</i> .....	88
<b>Figura 46.</b> Quinto exercício de <i>bell-notes</i> .....	88
<b>Figura 47.</b> Siciliana com sugestão de intensidade de discurso.....	89
<b>Figura 48.</b> <i>Adagio</i> – Primeiro andamento da peça a trabalho do aluno O.....	90
<b>Figura 49.</b> <i>Adagio</i> com representação de intensidade sonora.....	91
<b>Figura 50.</b> Figura exemplo de articulação por J.J. Quantz mostrado ao aluno O.....	92
<b>Figura 51.</b> Figura exemplo de articulação por J.J. Quantz mostrado ao aluno O.....	92
<b>Figura 52.</b> <i>Adagio</i> com representações finais de articulação e de intensidade sonora...	93
<b>Figura 53.</b> <i>Allemande</i> – Primeiro andamento da peça a trabalho do aluno P.....	94
<b>Figura 54.</b> Representação da organização da frase dos dois primeiros compassos da peça.....	95
<b>Figura 55.</b> Agrupamento da repetição dos motivos iniciais.....	96
<b>Figura 56.</b> Sistema de notação hierarquia rítmica de Turk de 1789 – adaptação de Boland (1998) .....	97
<b>Figura 57.</b> Exemplo de hierarquia do compasso quaternário.....	97
<b>Figura 58.</b> Notação de Turk com adaptação de Boland.....	97
<b>Figura 59.</b> Resultado gráfico final do trabalho desenvolvido com o aluno P.....	99

## Índice de Tabelas

<b>Tabela 1.</b> Apresentação dos estudantes da classe de flauta transversal da professora Micaela Pinheiro.....	7
<b>Tabela 2.</b> Principais materiais didáticos - Estudante A.....	8
<b>Tabela 3.</b> Principais materiais didáticos - Estudante B.....	9
<b>Tabela 4.</b> Principais materiais didáticos - Estudante C.....	10
<b>Tabela 5.</b> Principais materiais didáticos – Estudante D.....	11
<b>Tabela 6.</b> Principais materiais didáticos - Estudante E.....	11
<b>Tabela 7.</b> Principais materiais didáticos - Estudante F.....	12
<b>Tabela 8.</b> Principais materiais didáticos - Estudante G.....	13
<b>Tabela 9.</b> Principais materiais didáticos - Estudante H.....	14
<b>Tabela 10.</b> Principais materiais didáticos - Estudante I.....	14
<b>Tabela 11.</b> Principais materiais didáticos - Estudante J.....	15
<b>Tabela 12.</b> Principais materiais didáticos - Estudante K.....	16
<b>Tabela 13.</b> Principais materiais didáticos - Estudante L.....	17
<b>Tabela 14.</b> Principais materiais didáticos - Estudante M.....	17
<b>Tabela 15.</b> Principais materiais didáticos - Estudante N.....	18
<b>Tabela 16.</b> Principais materiais didáticos - Estudante O.....	19
<b>Tabela 17.</b> Principais materiais didáticos - Estudante P.....	20
<b>Tabela 18.</b> Actividades assistidas por parte da mestranda ao longo do ano lectivo 2018/2019.....	23
<b>Tabela 19.</b> Tabela de elementos gráficos utilizados com o estudante P.....	98

## **Introdução**

O presente trabalho apresenta-se como o relatório final elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora e visa a obtenção da habilitação de docência ao abrigo do Decreto-Lei n.º79/2014, de 14 de Maio. Este documento está dividido em duas partes.

A primeira é referente ao relatório de estágio resultante da Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional da Música (doravante designado de PESEVM). A frequência do estágio da PESEVM iniciou-se a 9 de Novembro de 2018 e terminou em 17 de Junho de 2019 na Academia de Música de Óbidos (AMO), na classe da professora Micaela Pinheiro. Segundo o regulamento da PESEVM, o estágio é constituído por um total de 85 horas no primeiro semestre e 212 horas no segundo semestre. Aqui, em ambos os semestres devem ser incluídas horas de aulas lecionadas, horas de aulas assistidas e horas de atividades não letivas. Dividindo o tempo de aulas a leccionar por seis alunos, dois de cada nível de ensino, (como descrito no referido regulamento) seria atribuído um total de quatro horas para cada um. Neste caso concreto da classe da professora Micaela Pinheiro, só existia um aluno de iniciação e um de ensino secundário, não sendo assim possível cumprir com o estipulado. Porém, e para uma melhor resolução possível desta questão, foram seleccionados alunos de outros níveis de ensino de forma a perfazer o total de horas requerido no referido regulamento. Assim sendo, os alunos seleccionados para a presente PESEVM foram: um aluno de iniciação e um aluno de ensino secundário; quatorze de ensino básico - seis de primeiro grau, três de segundo, dois de terceiro, três de quarto.

A segunda parte consiste na apresentação do projecto de investigação sobre a aplicação pedagógica dos requisitos do repertório barroco no ensino oficial da Flauta Transversal. Com um olhar na vertente pedagógica, pretende-se analisar e verificar a aplicação de quatro importantes requisitos na música barroca: sonoridade, afinação, articulação e vibrato e à sua pertinência de trabalho nos diferentes níveis do ensino da flauta transversal, de modo que este mesmo trabalho muna os alunos e professores de ferramentas úteis de interpretação do repertório a discussão.

# Capítulo I: Relatório da Prática de Ensino Supervisionada

---

## 1.1. Caracterização da instituição de ensino

A Academia de Música de Óbidos (AMO) é uma instituição de Ensino Artístico Especializado de Música Particular e Cooperativo, com paralelismo pedagógico, integrada na rede territorial da Direção Regional de Serviços de Educação de Lisboa e Vale do Tejo (Despacho nº 11752 de 24 de Julho de 2009), com Autorização Definitiva de Funcionamento da Direção Geral dos Estabelecimentos Escolares. A entidade legalmente competente na gestão da Academia de Música de Óbidos é a sociedade CAME - Centro de Arte, Música e Educação de Óbidos Unipessoal, Lda., com sede em EN 8, nº 4, Freguesia de S. Pedro, Santa Maria e Sobral da Lagoa, Concelho de Óbidos e Distrito de Leiria.

## Contextualização

O município de Óbidos é um dos mais pequenos concelhos do ponto de vista demográfico, inserido no território da Região Oeste. Conta com cerca de 141,55 Km<sup>2</sup> (INE 2011) e 11,752 habitantes.

Esta Região tem apresentado uma positiva taxa de crescimento demográfico equiparável à tendência de estabilização do quantitativo populacional, notando-se que durante a última década, o crescimento das principais localidades urbanas ganhou maior notoriedade do que a das zonas rurais.

Em 2017 verificou-se que a taxa de analfabetismo da Região Oeste é superior à média nacional em todos os concelhos e a taxa de desemprego está dentro da média registada na Região Centro.

Dentro do contexto educacional, o poder político local assume um papel importante implementando parcerias educacionais que promovem não só a cultura como o próprio desenvolvimento regional. Inserido nestas políticas, a Câmara Municipal de Óbidos tem

desenvolvido uma parceria com a AMO contribuindo de forma fulcral para o desenvolvimento do projecto desta última. Este apoio passa não só por cedência de espaços para apresentações musicais (como por exemplo o Auditório Municipal Casa da Música) como também pela promoção de várias actividades culturais em conjunto com a própria Academia.

Apesar da AMO se situar em Óbidos, tem vindo a expandir desde 2009 a sua actividade educacional em mais 4 concelhos: Cadaval, Caldas da Rainha, Lourinhã e Peniche. As parcerias contam com mais de quatorze estabelecimentos de ensino com protocolos estabelecidos. Tendo como principal objectivo a promoção, divulgação e ensino da música e de outras actividades culturais e sociais, a AMO conta para o efeito com o contrato de patrocínio do Ministério da Educação de acordo com legislação aplicável.

## **Caracterização da AMO**

A AMO localiza-se num edifício composto por dois pisos, dispondo de todo o material essencial para a leccionação das aulas dos cursos autorizados. Distribuídos por estes dois andares, situam-se doze salas de instrumentos, três salas teóricas (ex. formação musical) e um pequeno auditório. As instalações da AMO incluem igualmente um *hall* de entrada, salas de espera e convívio, serviços administrativos, espaços informativos, gabinete da Direção Pedagógica, sala de professores, quatro casas de banho (feminino/masculino) e ainda uma outra para pessoas com mobilidade reduzida.

Uma variedade de materiais didáticos e pedagógicos é disponibilizada pela AMO aos alunos, como o caso de livros temáticos na área da Música: Formação Musical, Análise Musical, História da Música e teoria da Música, partituras e coleções de CDs e DVDs (áudio e vídeo) disponíveis na secretaria da escola. De modo a auxiliar a frequência dos cursos em regime articulado, a AMO dispõe de um serviço próprio certificado de transporte de alunos, assegurado por pessoal com formação especializada.

Em termos organizacionais, a composição da AMO consiste numa Direção Administrativa da Entidade Titular, Direção Pedagógica e Conselho Pedagógico, Secretaria e Serviços de apoio/transporte de alunos, Comissão de Pais e Representante dos Alunos. O órgão de orientação, gestão e coordenação pedagógica é o Conselho Pedagógico, que é constituído por um elemento representante de cada grupo de instrumentos (Sopros, Percussão,

Cordas, Teclas e Teóricas), um Coordenador da Iniciação Musical, um Coordenador do Ensino Básico Articulado, o Diretor do Curso Secundário de Música e o Diretor Pedagógico.

O Corpo Docente desta instituição é composto por trinta e cinco professores de diversas áreas relacionadas com o ensino da Música: Acordeão, Acústica Musical, Análise e Técnicas de Composição, Canto, Clarinete, Composição, Contrabaixo, Coro, Cravo, Flauta Transversal, Fagote, Formação Musical, Guitarra Clássica, Guitarra Portuguesa, História e Cultura das Artes, Improvisação e Acompanhamento, Informática e Música, Música no Teatro, Oboé, Órgão, Orquestra, Percussão, Piano, Saxofone, Trompa, Trompete, Trombone, Tuba, Violeta, Violino e Violoncelo.

Na AMO existem cerca de trezentos alunos, sendo a sua grande maioria alunos do Curso Básico de Música (2.º e 3.º Ciclos), frequentado em regime articulado. Os restantes distribuem-se quase equitativamente pelo Curso de Iniciação à Música (regime supletivo) e pelo Curso Secundário de Música (regime articulado ou supletivo). O Curso Livre de Música é também uma oferta da escola, embora não tenha muita adesão.

É ainda de referir que os cursos ministrados pela Academia são reconhecidos pelo Ministério da Educação, possuindo, portanto, um regime de paralelismo pedagógico, e conferem um diploma ou certificado de frequência, nos termos da lei, de acordo com o catálogo nacional das qualificações.

## **1.2. Projeto Educativo**

O Projeto Educativo de um estabelecimento de ensino tem como propósito traçar as linhas estratégicas essenciais para a obtenção dos objectivos propostos por um dado período, tentando cumprir com as necessidades da sua comunidade, tanto educativa como envolvente, considerando o seu contexto sociocultural, económico e político.

As grandes linhas orientadoras do Projeto Educativo da AMO centram-se na promoção e articulação do sucesso do Ensino Especializado da Música que, segundo o mesmo, “preenche os requisitos necessários para a divulgação e promoção musicais e consolida a afirmação da educação, numa perspectiva artística para com os valores, normas, atitudes e comportamentos, renovando e fortalecendo a identidade própria de cada indivíduo, devolvendo-o à sociedade em constante mutação” (Filipe, 2018, p.10). Em paralelo, a AMO tem um plano de atividades como instrumento de suporte que

permite a concretização dos seus objectivos propostos para cada ano lectivo. Este documento calendariza “as várias atividades a realizar, as audições, os concertos, os momentos de avaliação e todos os eventos e as acções propostas, quer a nível individual quer a nível de grupo, inerentes à escola, numa perspectiva crescente, dinamizadora, envolvente e social” (*Ibid.*, p.12). O mesmo contribui para a organização coerente do trabalho e, conseqüentemente, proporciona a execução com sucesso do Projeto Educativo.

### **1.3. Caracterização da classe de instrumento**

No ano letivo de 2018/2019, a classe de Flauta Transversal da Academia de Música de Óbidos era constituída por vinte e dois alunos, distribuídos pela orientação das professoras Micaela Pinheiro e Daniela Pinheiro. A professora orientadora cooperante da presente PESEVM foi a professora Micaela Pinheiro, que iniciou os seus estudos musicais na escola de música da Banda Juventude Musical Ponterrolense e, posteriormente, na Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues, na classe de Flauta Transversal, do professor Ricardo Meira.

Em 2004 ingressou na Escola de Música do Conservatório Nacional, na classe do professor Alexandre Branco Weffort, onde teve o prazer de trabalhar com Anna Tomasik, Arlindo Santos, Pérola Martins, Schvets e Eurico Carrapatoso. Frequentou dois anos consecutivos a Orquestra de Jovens dos Conservatórios Oficiais de Música.

Colaborou com algumas orquestras, nomeadamente, com a Orquestra Sinfónica Gulbenkian, com a Orquestra da Companhia de Ópera Portuguesa, Nova Orquestra de Lisboa, Orquestra Sinfónica Juvenil. Teve o privilégio de trabalhar com os maestros Martin André, Pio Salotto, Christopher Bochmann, Giovanni Andreoli, Mitchell J. Fennell, Joana Carneiro, Vasco Pearce de Azevedo, Alberto Roque e Luís Clemente. Foi premiada com o 3.º lugar no concurso Lopes Graça e 2.º lugar no concurso Haydn, sendo este último na categoria de música de câmara.

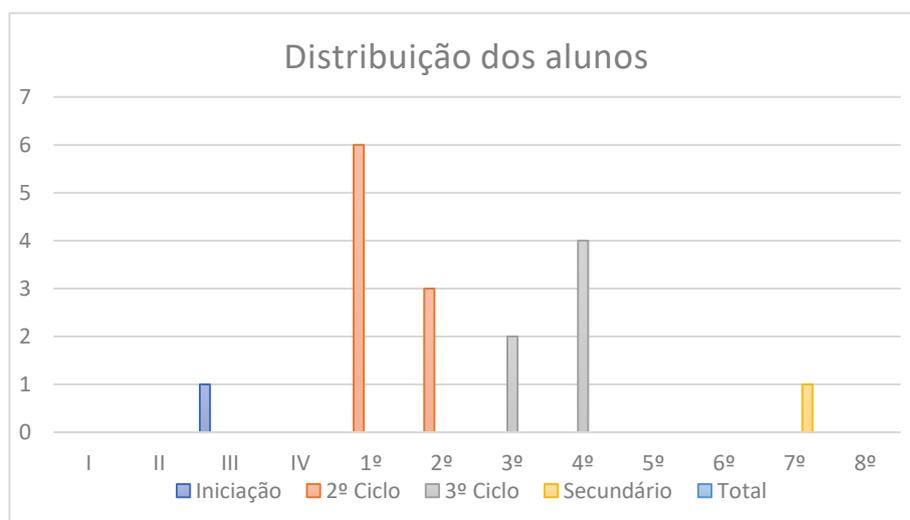
Foi membro da Orquestra de jovens Momentum Perpetuum, dirigida pelo maestro Martin André. Frequentou masterclasses com Peter Hotslag (música barroca), Ana Maria Ribeiro, Jaime Martin, William Bennet, Thies Roorda e Rien de Reede. Como

intérprete, tem desenvolvido um trabalho de apresentação em diversas salas de concerto dentro e fora do país, nomeadamente na Alemanha.

Concluiu a Licenciatura em Flauta Transversal na Escola Superior de Música de Lisboa no ano letivo de 2009/2010, na classe do professor Nuno Ivo Cruz, com a classificação de 17 valores. Como docente, desempenhou funções no Conservatório de Música David Sousa, na Escola de Música do Conservatório Nacional e atualmente na Academia de Música de Óbidos. Em 2013, concluiu o mestrado em ensino e *performance* na Escola Superior de Música de Lisboa.

No total, a professora Micaela lecionava a dezassete alunos, sendo que uma das alunas não se encontra referida no presente relatório, uma vez que, por questões de horário, as suas aulas não constaram na prática de ensino supervisionada.

**Figura 1.** Distribuição dos alunos por ciclos e graus da classe de flauta transversal da professora Micaela Pinheiro



Como referido anteriormente, a AMO possui vários protocolos com estabelecimentos de ensino regular, situados não só no concelho de Óbidos como também em concelhos limítrofes. As aulas da classe da professora Micaela distribuíam-se por cinco locais: Academia de Música de Óbidos; Colégio Frei Cristóvão – A-dos-Francos; Escola Básica 2,3 da Atouguia da Baleia; Escola Básica e Secundária do Cadaval e Escola Básica Dr. João das Regras – Lourinhã.

Por uma questão de proteção de dados, os alunos serão identificados com letras.

**Tabela 1.** Apresentação dos estudantes da classe de flauta transversal da professora Micaela Pinheiro

Pseudónimo - Estudante	Grau de frequência	Idade	Observações	Local de aula
A	Iniciação III	9	Frequentou um ano de iniciação em guitarra e outro em piano na AMO.	Academia de Música de Óbidos
B	1º	10	Teve iniciação musical na Sociedade Musical e Recreativa Obidense.	Academia de Música de Óbidos
C	1º	10	Ensino articulado desde o 1º Grau.	Escola Básica e Secundária do Cadaval
D	1º	10	Ensino articulado desde o 1º Grau.	Escola Básica Dr. João das Regras - Lourinhã
E	1º	10	Ensino articulado desde o 1º Grau.	Escola Básica e Secundária do Cadaval
F	1º	10	Ensino articulado desde o 1º Grau.	EB 2,3 de Atouguia da Baleia
G	1º	10	Ensino articulado desde o 1º Grau.	Escola Básica e Secundária do Cadaval
H	2º	11	Ensino articulado desde o 1º Grau.	Colégio Frei Cristóvão – A-dos-Francos
I	2º	11	Ensino articulado desde o 1º Grau.	Colégio Frei Cristóvão – A-dos-Francos
J	2º	11	Ensino articulado desde o 1º Grau.	Colégio Frei Cristóvão – A-dos-Francos
K	3º	12	Ensino articulado desde o 1º Grau.	Escola Básica Dr. João das Regras - Lourinhã
L	3º	12	Ensino articulado desde o 1º Grau.	EB 2,3 de Atouguia da Baleia
M	4º	13	Permutou de guitarra para flauta transversal no 2º Grau (6ºano)	EB 2,3 de Atouguia da Baleia
N	4º	13	Permutou de piano para flauta transversal no 2º Grau (6º ano)	Escola Básica Dr. João das Regras - Lourinhã
O	4º	13	Frequentou durante dois anos o curso de iniciação em flauta transversal na AMO antes de ingressar no ensino articulado.	Escola Básica Dr. João das Regras - Lourinhã
P	7º	16	Ensino articulado desde o 1º Grau.	Academia de Música de Óbidos

## 1.4. Caracterização dos alunos

Todos os estudantes estavam em regime articulado, com exceção do aluno de iniciação III.

### Estudante A – Iniciação III

Antes de iniciar as suas aulas de flauta transversal, o estudante A frequentou na AMO um ano de iniciação em guitarra e outro em piano. Apesar de ter 9 anos de idade, possui uma estatura pequena e pouca resistência relativamente ao esforço físico de soprar para a flauta transversal. De modo a proporcionar um maior conforto no contacto com o instrumento, o estudante utilizou uma *JFlute* (flauta transversal de cabeça curva) da marca *Nuvo* da Academia de Música de Óbidos, ao abrigo do sistema de aluguer de instrumentos desta instituição. Estas flautas foram desenvolvidas pela marca para serem mais leves e ergonómicas para os mais jovens. As primeiras aulas decorreram só com a cabeça da flauta de forma a que o estudante se conseguisse concentrar na emissão do som, sem se preocupar com outras questões como o posicionamento das mãos na flauta. Pouco a pouco, e à medida que a emissão sonora se foi tornando mais eficaz, a professora introduziu a aprendizagem com as restantes partes do instrumento. Os materiais de apoio foram alternados, sendo que o principal, o livro *Funky Flute* de H. Hammond, ajudou bastante o aluno, uma vez que é bastante interativo e possui material musical original, sempre com faixas de acompanhamento. Pelo seu trabalho e perseverança, apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na AMO em Óbidos, tendo tido aulas, tanto assistidas como lecionadas, por parte da mestranda.

**Tabela 2.** Principais materiais didáticos - Estudante A

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	H. Hammond - <i>Funky Flute 1</i>
2.º Período	H. Hammond - <i>Funky Flute 1</i> ; T. Wye - <i>Beginner's Book</i>
3.º Período	H. Hammond - <i>Funky Flute 1</i> ; T. Wye - <i>Beginner's Book</i>

## Estudante B – 1.º Grau

O estudante B, com 10 anos de idade inscreveu-se no ensino articulado no ano letivo de 2018/2019, entrando assim diretamente para o primeiro grau, frequentando o quinto ano de escolaridade. Teve iniciação musical na Sociedade Musical e Recreativa Obidense e o instrumento que utilizava era desta mesma instituição.

Apesar desta iniciação musical, o aluno B apresentava várias dificuldades a diversos níveis. A sua postura era descuidada, nomeadamente ao nível da mão direita: colocava o polegar demasiado para a frente, fazendo com que o instrumento rodasse para dentro e dificultando a emissão sonora. Mesmo com as várias chamadas de atenção por parte da professora, o estudante não prestava a devida atenção a este hábito, levando a um desenvolvimento mais moroso. Este ponto veio influenciar muitos outros mesmo ao nível da perceção sonora, como a distinção da oitava em que estava a tocar. Outras questões comportamentais, como as constantes faltas de material e algumas respostas menos adequadas, também dificultavam o bom funcionamento das aulas. Por diversas vezes o encarregado de educação foi contactado, mas desvalorizou o comportamento do seu educando. Devido a várias situações como esta, foi notória a ausência de acompanhamento dos pais, espelhando o fraco desempenho e motivação do aluno. Não obstante, possuía uma boa estatura para idade, o que possibilitava o uso da flauta com cabeça direita e uma boa resistência física em aula. Apesar de todas as dificuldades apresentadas, apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

O estudante B foi um aluno desafiante e interessante do ponto de vista pedagógico, relativamente ao encontro de resolução de problemas e métodos de motivação.

As aulas deste estudante decorreram na AMO em Óbidos, tendo tido aulas, tanto assistidas como lecionadas, por parte da mestranda.

**Tabela 3.** Principais materiais didáticos - Estudante B

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i>
2.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i> ; W. A. Mozart, <i>Ah! Vous dirjai Mama- 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists</i> , L. Moyse
3.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i>

## Estudante C – 1.º Grau

Com 10 anos de idade, o estudante C ingressou no ensino articulado no ano letivo de 2018/2019, articulando assim o primeiro grau com o quinto ano de escolaridade. Este aluno mostrou-se muito curioso e informal, não descurando o seu trabalho, tanto em aula como em casa. Possuía bastante facilidade no desempenho e a sua personalidade descontraída ajudou a uma boa relação com instrumento. Apresentava os materiais estudados e reagia positivamente aos reparos da professora com o intuito de melhorar. Utilizava uma flauta transversal de cabeça direita e conseguiu desenvolver uma boa postura. Apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na Escola Básica e Secundária do Cadaval, tendo tido somente aulas assistidas por parte da mestrandia.

**Tabela 4.** Principais materiais didáticos - Estudante C

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano	
1.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i>
2.º Período	T. Wye – <i>Beginner's Book</i> ; W. A. Mozart, <i>Menuetto - 40 Little Pieces in Progress</i> <i>Order for Beginner Flutists</i> , L. Moyse
3.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i> ; W. A. Mozart, <i>Menuetto- 40 Little Pieces in Progress</i> <i>Order for Beginner Flutists</i> , L. Moyse

## Estudante D – 1.º Grau

O estudante D inscreveu-se no primeiro grau em articulação com o quinto ano de escolaridade no ano letivo de 2018/2019. Com 10 anos possuía uma estatura média para a idade, o que lhe permitiu a utilização de uma flauta transversal com cabeça direita. O aluno demonstrava interesse no instrumento, embora descurasse o seu estudo individual. No início, apresentou várias dificuldades ao nível da embocadura. Nas primeiras aulas foi utilizada somente a cabeça da flauta e, como acessório, um espelho para ajudar a uma melhor perceção do processo de colocação da boca no instrumento. Apesar das

dificuldades iniciais, foi alcançando os objetivos propostos, mesmo que o tenha feito ao seu próprio ritmo. Apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na Escola Básica Dr. João das Regras na Lourinhã, tendo tido aulas, tanto assistidas como lecionadas, por parte da mestranda.

**Tabela 5.** Principais materiais didáticos - Estudante D

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i>
2.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i> ; L. Beethoven, <i>Menuetto - 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists</i> , L. Moyse
3.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i> ; E. Grieg - <i>Andante from piano sonata</i>

### Estudante E – 1.º Grau

Com 10 anos de idade, o estudante E ingressou no ensino articulado no ano letivo de 2018/2019, articulando assim o primeiro grau com o quinto ano de escolaridade. Tratava-se de um aluno interessado e empenhado, sempre com vontade de aprender. Mostrava em aula o programa estudado e era muito zeloso dos seus materiais. Escutava atentamente o que a professora tinha para lhe dizer. Utilizava uma flauta transversal de cabeça direita e conseguiu desenvolver uma boa postura. Apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na Escola Básica e Secundária do Cadaval, tendo tido somente aulas assistidas por parte da mestranda.

**Tabela 6.** Principais materiais didáticos - Estudante E

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i>
2.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i> ; J. S. Bach, <i>Menuetto - 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists</i> , L. Moyse
3.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i> ; J. Haydn, <i>Allegro - 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists</i> , L. Moyse

## Estudante F – 1.º Grau

No ano letivo de 2018/2019, o estudante F ingressou no ensino articulado, no primeiro grau, correspondendo ao quinto ano de escolaridade. Com uma estatura média para a idade, o aluno de 10 anos possuía uma flauta transversal de cabeça direita. A sua personalidade divertida e bem-disposta favorecia o bom funcionamento da aula e uma boa relação do aluno com o instrumento. Era dedicado e empenhado e apresentava os materiais estudados. Nem sempre revelava rigor no estudo individual, mas estava sempre pronto para ouvir (e executar) os acertos propostos pela professora. Apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na Escola Básica 2,3 de Atouguia da Baleia, tendo tido aulas, tanto assistidas como lecionadas, por parte da mestrandia.

**Tabela 7.** Principais materiais didáticos - Estudante F

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i>
2.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i> ; J.S. Bach, <i>Menuetto - 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists</i> , L. Moyse
3.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i> ; G.F. Handel, <i>Bourrée Anglaise - 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists</i> , L. Moyse

## Estudante G – 1.º Grau

O estudante G iniciou-se no ensino articulado no ano letivo de 2018/2019, entrando para o primeiro grau em simultâneo com o quinto ano de escolaridade. Com 10 anos de idade possuía uma flauta transversal de cabeça direita. No decorrer das aulas, apresentou algumas dificuldades na passagem do registo médio, nomeadamente na emissão de som. Foram trabalhados com o aluno alguns exercícios tanto de focagem da embocadura como de perceção da pressão correta para este registo, para que não fosse demasiado fraca nem demasiado forte. O estudante G estava sempre pronto a executar as tarefas propostas pela professora em aula e mostrava-se sempre atento ao que lhe era dito.

Os objetivos propostos para o aluno foram alcançados e o mesmo apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na Escola Básica e Secundária do Cadaval, tendo tido somente aulas assistidas por parte da mestranda.

**Tabela 8.** Principais materiais didáticos - Estudante G

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i>
2.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i> ; Tradicional - O Balão do João; W. A. Mozart, <i>Ah! Vos dirai'j mama - 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists</i> , L. Moyse.
3.º Período	T. Wye - <i>Beginner's Book</i> ; L. Beethoven, <i>Menuetto - 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists</i> , L. Moyse.

### **Estudante H – 2.º Grau**

Este aluno frequentou o ensino articulado desde o primeiro grau, tendo tido, então, o seu primeiro contacto com a flauta transversal. Ingressou com 11 anos no segundo grau, no ano letivo de 2018/2019. Interessado e descontraído, o estudante H foi cumprindo o seu programa ao longo do ano, tentando superar as suas dificuldades, especialmente ao nível da embocadura. Ao colocar os seus lábios na cabeça do instrumento, o sopro notava-se desfocado. O trabalho desenvolvido com este aluno seguiu algumas diretrizes de exercícios de oitavas que contribuem para um melhor controlo da pressão labial. Exploraram-se práticas com escalas que o aluno conhecia, começando pela nota mais grave e seguindo a sua oitava ligada. A postura também foi um tópico bastante trabalhado, nomeadamente ao nível do braço direito que se encontrava frequentemente mais baixo do que o pretendido. Os objetivos propostos para o aluno foram alcançados e este apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas decorreram no Colégio Frei Cristóvão – A-dos-Francos, tendo tido somente aulas assistidas por parte da mestranda.

**Tabela 9.** Principais materiais didáticos - Estudante H

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; L. Moyse, <i>Sarabande</i>
2.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; Z. Kodály - <i>Children Dances</i>
3.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; Z. Kodály - <i>Children Dances</i>

### Estudante I – 2.º Grau

O estudante I frequentou o segundo grau do ensino articulado no ano letivo de 2018/2019. Ingressou no ano anterior no primeiro grau, altura em que começou os seus estudos na flauta transversal. Apesar de este aluno de 11 anos possuir uma flauta de cabeça direita, o seu instrumento apresentou, por diversas vezes, alguns problemas que dificultaram o seu processo de aprendizagem. No entanto, este estudante mostrou boas aptidões artísticas e musicais que ajudaram a superar as dificuldades, sendo que por vezes, se acomodava a esta facilidade no desempenho e não preparava com brio o que lhe era pedido. O aluno necessitava de maior acompanhamento familiar, facto que poderia ajudar num maior compromisso de aprendizagem. Não obstante, os objetivos propostos para o aluno foram alcançados e este apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas decorreram no Colégio Frei Cristóvão – A-dos-Francos, tendo tido somente aulas assistidas por parte da mestrandia.

**Tabela 10.** Principais materiais didáticos - Estudante I

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; G. F. Handel - <i>Bourrée</i>
2.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; L. Moyse - <i>65 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists</i> ; G.F. Handel, <i>Allegro</i> - Sonata em Dó M
3.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; G.F. Handel, <i>Allegro</i> - Sonata em Dó M

## Estudante J – 2.º Grau

O estudante J, de 11 anos, frequentou o segundo grau equivalente ao oitavo ano de escolaridade. Deu início aos seus estudos de flauta transversal no ano anterior, altura em que se matriculou no ensino articulado no primeiro grau. Este aluno era concentrado e motivado, e cumpria com gosto as tarefas propostas pela professora. Por vezes descuidava a postura, facto que influenciava o som. Esta questão foi ocupando cada vez mais a sua atenção e, no decorrer das aulas, notou-se uma melhoria neste campo. À medida que ia aprendendo algumas notas agudas (nomeadamente fá, sol e lá) foi sentindo dificuldades de leitura e execução digital. A docente propôs vários exercícios de repetição destas notas que contribuíram para uma melhor compreensão, tanto ao nível da leitura como de execução. Os objetivos propostos para o aluno foram alcançados e este apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas decorreram no Colégio Frei Cristóvão – A-dos-Francos, tendo tido somente aulas assistidas por parte da mestrandia.

**Tabela 11.** Principais materiais didáticos - Estudante J

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; J. S. Bach - Minueto em Sol Maior
2.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; B. Bartók - <i>The evening in the village</i>
3.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; B. Bartók - <i>The evening in the village</i>

## Estudante K – 3.º Grau

O estudante K, com 12 anos, frequentou o terceiro grau do ensino articulado no ano letivo de 2018/2019. Começou os seus estudos na flauta transversal quando se matriculou no ensino articulado no quinto ano de escolaridade, o que correspondia ao primeiro grau. Desde então que se tem mostrado interessado e aplicado, e o seu terceiro ano de ensino artístico não foi um ano de exceção. Possuía uma estatura baixa para a idade, o que influenciava a sua resistência. O tema da respiração foi largamente trabalhado para poder ajudar o aluno a desenvolver estratégias que o ajudassem a superar

esta mesma dificuldade. Foi introduzida a técnica de *flatterz<sup>1</sup>ung* para auxiliar tanto esta questão como também o relaxamento da garganta. Este estudante também demonstrou algumas dificuldades rítmicas, que a docente procurava resolver através de ferramentas como o solfejo e/ou metrónomo. Apesar das dificuldades, os objetivos propostos foram alcançados tendo-se apresentado em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na Escola Básica Dr. João das Regras, na Lourinhã, tendo tido aulas, tanto assistidas como lecionadas, por parte da mestranda.

**Tabela 12.** Principais materiais didáticos - Estudante K

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; <i>Sarabande</i> – J.S. Bach
2.º Período	T. Wye, <i>Scale exercices - Book 2 Technique</i> ; F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; G.F. Handel, 1.º e 2.º Andamentos – Sonata em Sol M
3.º Período	T. Wye, <i>Scale exercices - Book 2 Technique</i> ; F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; A. Honneger - <i>Romance</i>

### Estudante L – 3.º Grau

Este aluno frequentou o ensino articulado desde o primeiro grau, tendo tido, então, o seu primeiro contacto com a flauta transversal. Ingressou com 12 anos no terceiro grau, no ano letivo de 2018/2019. Possuía uma personalidade algo tímida, mas era observador e bastante pertinente nas questões que colocava. Era extremamente dedicado e motivado. No início do ano, a família decidira investir numa boa flauta, ajudando assim a um melhor desenvolvimento na aprendizagem e relação com o instrumento. Apresentava os materiais estudados e trabalhados e estava sempre pronto para ouvir o que a professora tinha para dizer. Tinha algumas dificuldades de emissão, especificamente na focagem do som. Ao longo do ano foram trabalhados vários exercícios de som, nomeadamente do livro *Tone* de T. Wye. Os objetivos propostos para o aluno foram alcançados e este apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na Escola Básica 2,3 de Atougua da Baleia, tendo tido aulas, tanto assistidas como lecionadas, por parte da mestranda.

<sup>1</sup> O *flatterzunge*, ou *frullato*, é o efeito que surge da vibração da língua quando se toca, de forma a criar um efeito como se fosse pronunciada a letra “r” rolada com a língua.

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; G. F. Handel - Sonata em Sol Maior
2.º Período	T. Wye, <i>Scale exercices - Book 2 Technique</i> ; F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; A. Honneger - <i>Romance</i>
3.º Período	T. Wye, <i>Scale exercices - Book 2 Technique</i> ; F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; G. P. Telemann, <i>Vivace - Sonata em Fá Maior</i>

**Tabela 13.** Principais materiais didáticos - Estudante L

### Estudante M – 4.º Grau

O estudante M ingressou com 13 anos no quarto grau, no ano letivo de 2018/2019. Embora frequentasse o ensino articulado a partir do primeiro grau, este aluno trocara de instrumento (de guitarra para flauta) no segundo grau, correspondente ao sexto ano de escolaridade. Inibido, mas muito atento, era um aluno motivado, embora nem sempre apresentasse os materiais estudados. Possuía uma boa flauta nova desde o início do ano letivo, que o ajudou no seu processo de desenvolvimento musical. As suas dificuldades refletiam-se mais no campo da sonoridade e prendiam-se sobretudo com a pressão dos lábios superior e inferior. Ao longo do ano foram trabalhados vários exercícios de som, nomeadamente do livro *Tone* de T. Wye. Apesar das dificuldades, os objetivos propostos para o aluno foram alcançados e este apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na Escola Básica 2,3 de Atougua da Baleia, tendo tido aulas tanto assistidas como lecionadas por parte da mestranda.

**Tabela 14.** Principais materiais didáticos - Estudante M

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	F. Vester - <i>125 Easy Classical Studies for flute</i> ; A. Honneger - <i>Romance</i>
2.º Período	T. Wye, <i>Scale exercices - Book 2 Technique</i> ; M. Moyse - <i>24 Petit études mélodiques</i> ; J. Ibert, <i>La meneuse de tortue's - Histoires</i>
3.º Período	T. Wye, <i>Scale exercices - Book 2 Technique</i> ; J. Demerssman - <i>Estudo n.º 3</i> ; M. Blavet, <i>Adagio - Sonata em Sol Maior</i>

## Estudante N – 4.º Grau

O estudante N, de 13 anos, frequentou o quarto grau do ensino articulado no ano letivo de 2018/2019. Começou os seus estudos na flauta transversal no segundo grau (sexto ano de escolaridade), quando alterou o instrumento que estudava, o piano. Fruto do desinteresse pelo ensino artístico, o aluno mostrou-se desmotivado e alheado do que lhe era pedido. Raramente estudava o proposto, só se tendo apresentado na primeira audição do ano letivo, a do primeiro período. O encarregado de educação foi por diversas vezes contactado e, apesar de já se encontrar a par da situação, era de sua vontade que o seu educando frequentasse o regime articulado até ao final do ciclo. Assim, o aluno foi-se tornando cada vez mais introspetivo e distanciado da flauta, tornando as aulas de instrumento um momento quase negativo da sua semana. Vários métodos de motivação foram tentados pela professora, embora nenhum tenha surtido efeito. O trabalho desenvolvido nas aulas era sobretudo de estudo acompanhado e consolidação de conceitos já aprendidos. Foram desenvolvidos vários exercícios de base, como exercícios de som e trabalho de escalas adaptados às peças propostas, nomeadamente o *Madrigal* de P. Gaubert.

O estudante N foi um aluno extremamente desafiante e interessante do ponto de vista pedagógico, relativamente ao encontro de resolução de problemas e métodos de motivação.

As aulas deste estudante decorreram na Escola Básica Dr. João das Regras, na Lourinhã, tendo tido aulas, tanto assistidas como lecionadas, por parte da mestrandia.

**Tabela 15.** Principais materiais didáticos - Estudante N

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	T. Wye, <i>Tone development exercices - Book 1</i> ; E. Elgar - <i>Salut d'amour</i>
2.º Período	T. Wye, <i>Scale exercices - Book 2 Technique</i> ; P. Gaubert - <i>Madrigal</i>
3.º Período	T. Wye, <i>Scale exercices - Book 2 Technique</i> ; J. Demerssman - <i>Estudo n.º 2</i> ; P. Gaubert - <i>Madrigal</i>

## Estudante O – 4.º Grau

O estudante O beneficiou de dois anos de iniciação na AMO antes de ingressar no ensino articulado. Depois de ter frequentado mais três anos, ingressa, com 13 anos, no quarto grau, correspondente ao oitavo ano de escolaridade, no ano letivo de 2018/2019. Este estudante demonstrava um bom à vontade e gosto com o instrumento. Em termos de estudo individual, a gestão do aluno poderia ter sido mais eficaz, uma vez que alguns materiais careciam de mais atenção. Estes materiais expunham algumas dificuldades do aluno, nomeadamente no campo rítmico e sonoro. Talvez por usar aparelho ortodôntico, havia tendência para aplicação de uma maior força do ar do que aquela que era requerida. As notas agudas soavam esforçadas e desfocadas. De modo a superar estas dificuldades, foram trabalhados com o aluno exercícios de som da autoria de Trevor Wye, com o auxílio de técnicas como *flutterzung* e harmónicos. Quanto às questões rítmicas, a professora recorreu ao uso de ferramentas como solfejo e metrónomo. Não obstante, desenvolveu bem os materiais que lhe eram pedidos e conseguiu cumprir os objetivos propostos. Apresentou-se em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na Escola Básica Dr. João das Regras, na Lourinhã, tendo tido aulas, tanto assistidas como lecionadas, por parte da mestrandia.

**Tabela 16.** Principais materiais didáticos - Estudante O

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	T. Wye, <i>Tone development exercises</i> -Book 1; R. Schumann - Romanze I
2.º Período	T. Wye, <i>Expressive scales</i> - Book 5 Breathing and Scales; M. Blavet, <i>Adagio</i> - Sonata em Sol Maior
3.º Período	J. Demerssman - <i>Estudo n.º 3</i> ; B. Godard, <i>Allegretto</i> - <i>Suite de trois morceaux</i>

## Estudante P – 7.º Grau

O estudante P era o único estudante do ensino secundário da classe da professora Micaela Pinheiro. Frequentou o ensino articulado desde o primeiro grau (quinto ano de escolaridade) e, no ano letivo de 2018/2019, ingressou com dezasseis anos no sétimo grau. Extremamente dedicado e motivado, este aluno tentava sempre cumprir com o

trabalho que lhe era proposto. Com o intuito de seguir a via profissional como instrumentista, a família investira numa flauta adequada, apoiando assim o progresso musical do seu educando. Infelizmente, este mesmo progresso foi afetado por um desenvolvimento de uma tendinite no braço esquerdo, que impossibilitou em várias alturas do ano a prática regular individual. O aluno também tinha algumas questões de ansiedade que foram melhorando ao longo do ano. Ainda assim, na grande maioria das aulas, os materiais encontravam-se preparados e prontos para a apreciação da professora. O estudo de técnica de base esteve sempre presente, sendo de realçar o trabalho no campo da interpretação, nomeadamente no fraseado, como tendo sido o que mais foi desenvolvido com este estudante. Pelo seu trabalho e perseverança, apresentou-se de forma exemplar em todas as audições trimestrais da classe.

As aulas deste estudante decorreram na AMO em Óbidos, tendo tido aulas, tanto assistidas como lecionadas, por parte da mestranda.

**Tabela 17.** Principais materiais didáticos - Estudante P

Principais materiais didáticos desenvolvidos ao longo do ano letivo	
1.º Período	P. Bernold, Vocalizos, <i>La Technique d'Embouchure</i> ; P. Taffanel & P. Gaubert, Exercício nº4 - <i>Grand Exercices Jouranliers de Mécanisme</i> ; E. Kohler, Estudo n.º 3 - <i>35 Exercices for the flute</i> ; G. Enesco - <i>Cantabile et Presto</i>
2.º Período	P. Bernold, Vocalizos - <i>La Technique d'Embouchure</i> ; M.A. Reichert, Exercícios nº1 e 2 - <i>Exercices Jouranliers pour la flûte</i> ; J. Ibert - <i>Pièce</i> ; J. S. Bach - Sonata em Mi menor
3.º Período	P. Bernold, Vocalizos - <i>La Technique d'Embouchure</i> ; M.A. Reichert, Exercícios nº1 e 2 - <i>Exercices Jouranliers pour la flûte</i> ; J. Andersen, Estudo n.º 3 - <i>24 Études, op.24</i> ; J. S. Bach - Partita; P. Taffanel - Andante Pastoral e Scherzettino

## 1.5. Práticas Educativas

### 1.5.1. Metodologia da orientadora cooperante

A professora Micaela Pinheiro possuía uma excelente relação com os alunos, tentando sempre que estes se sentissem descontraídos nas suas aulas, mas sem nunca perderem o foco e atenção necessários para o desenvolvimento das tarefas. A docente apresentava um plano de trabalho transversal à maioria dos seus alunos, mas que era constantemente adaptado às necessidades de cada um em específico, respondendo, assim, às diferentes individualidades presentes na sua classe.

Havendo sempre algumas dificuldades na primeira abordagem ao instrumento devido à sua desafiante emissão sonora, para o aluno de iniciação, a professora adotou um material que dispusesse de faixas áudio de acompanhamento, para que o desenvolvimento da relação entre o aluno e a flauta fosse o mais apelativo e estimulante possível. Para os restantes, o trabalho consistia na abordagem de escalas, estudos e peças:

1. Escalas e/ou exercícios técnicos – maiores e menores (com exceção dos alunos de 1.º grau que só trabalhavam escalas maiores), com as alterações adequadas para cada nível em que os alunos se encontrassem. Por vezes eram incluídos exercícios mecânicos baseados em escalas que ajudassem no desenvolvimento técnico do aluno;
2. Estudos – o trabalho desenvolvido com os estudos também era adaptado ao nível de aprendizagem de cada aluno, sendo que, nos níveis mais elementares, a professora incluía trechos de vários métodos de iniciação ao instrumento.
3. Peças – A cada aluno era atribuída uma peça (em alguns casos, duas) que pudesse depois ser apresentada publicamente, de forma a poder ser trabalhada a sua musicalidade e capacidade de *performance*.

A prática dos exercícios de sonoridade era encorajada a ser desenvolvida em casa, sendo que, por vezes, alguns destes eram pedidos em aula para que os alunos demonstrassem o seu progresso e colocassem dúvidas que, eventualmente, pudessem ter surgido.

Durante as aulas, a professora recorria ao auxílio de várias ferramentas, como é o caso do metrónomo, para trabalhar e corrigir aspetos específicos que necessitassem de maior

cuidado. Esta ferramenta também era altamente recomendada pela professora para o uso do aluno na sua prática individual.

A docente preservava uma boa relação com os seus alunos, fomentando sempre um diálogo aberto para que estes se sentissem à vontade nesta atividade que tanto apreciavam. A sua postura era profissional e organizada, refletindo nos seus alunos o seu método de trabalho e nutrindo o respeito mútuo na sala de aula. O reforço positivo era amplamente usado como forma de motivação para cada aluno, sempre que este tivesse apresentado um bom trabalho, ou por ter conseguido alcançar determinado objetivo.

No geral, a classe apresentava-se motivada, entusiasmada e aberta a novos desafios.

### **1.5.2. Outras actividades desenvolvidas ao longo do ano lectivo**

Ao longo do ano letivo foram desenvolvidas várias atividades no seio da classe de flauta transversal da professora Micaela Pinheiro, nomeadamente audições de classe e masterclasse com o professor Nuno Inácio. Os programas detalhados podem ser consultados em anexo.

Embora não pertencessem à classe da professora Micaela Pinheiro, a mestranda assistiu às provas globais de dois estudantes do quinto grau da outra docente de flauta transversal da AMO, a professora Daniela Pinheiro.

A masterclasse orientada pelo professor Nuno Inácio afigurou-se como uma atividade importante para os alunos, consistindo não só na oportunidade que lhes foi dada de trabalhar com um flautista de renome, mas também na interação e partilha entre colegas, das suas dificuldades e motivações.

Todas estas atividades se revelaram de extrema importância na aquisição de novos conhecimentos de práticas e estratégias educativas para a mestranda, tão importantes mesmo fora do contexto de aula.

**Tabela 18.** Actividades assistidas por parte da mestranda ao longo do ano lectivo 2018/2019 – 1º e 2º semestre.

Actividade	Descrição	Data	Local
Ensaios	Ensaios com piano para a audição do 1º período	03-12-18 10-12-18	AMO Auditório Municipal Casa da Música, Óbidos
Elaboração de Notas de Programa	Programa para a audição de classe	27-11-2018 30-11-2018	
Audição	Audição de 1º período da classe da profª Micaela Pinheiro	10-12-18	Auditório Municipal Casa da Música, Óbidos
Ensaios	Ensaios com piano para a audição do 2º período	29-03-19	AMO Auditório Municipal Casa da Música, Óbidos
Audição	Audição de 2º período das classes da profª Micaela Pinheiro, Daniela Pinheiro e Pedro Barbosa (saxofone)	02-04-19	Auditório Municipal Casa da Música, Óbidos
Ensaios	Ensaios com piano para a audição do 3º período	22-05-19 27-05-19 03-06-19	AMO e Auditório Municipal Casa da Música, Óbidos
Audição	Audição de 3º período da classe da profª Micaela Pinheiro	03-06-19	Auditório Municipal Casa da Música, Óbidos
Masterclasse	Masterclasse de Flauta Transversal com o professor convidado, Nuno Inácio	08-04-19 09-04-19	Auditório da AMO
Provas Globais	Assistência às Provas Globais de estudantes de 5ª Grau.	05-06-19 19-06-19	Auditório da AMO

### 1.5.2. Aulas leccionadas

*Teaching artists are the designated experts in the verbs of art. Their skills can support, guide, educate, and illuminate people's capacity to individually succeed in creating artistic meaning in our best artistic offerings. What teaching artists know and can do is essential to engaging new audiences for classical music, and for leading the entire field toward a culturally relevant future. Booth (2009, p.6)*

Ao longo das aulas lecionadas da PESEVM, a mestranda procurou dar continuidade ao trabalho apresentado em aula pela professora cooperante, respeitando assim a estrutura de método que tinha vindo a ser desenvolvido. Antes das aulas lecionadas, a mestranda e a professora cooperante reuniam e dialogavam sobre os pontos que iriam ser abordados com cada estudante. Fruto deste diálogo, a mestranda propôs algumas peças para trabalho que se enquadravam na presente temática de estética barroca. A professora Micaela aceitou, desde logo, e ajudou na preparação deste mesmo reportório.

Foi também preparada pela mestranda uma pequena ficha de trabalho intitulada “Explora a tua peça”, que visava ajudar os alunos a desenvolverem um pensamento mais crítico sobre a partitura que se lhes apresentava. Este trabalho foi desenvolvido sobretudo com os estudantes do ensino básico<sup>2</sup>.

Sendo de extrema importância a boa relação com os alunos, a mestranda tentou criar as condições necessárias para que os alunos se sentissem à vontade, motivados e interessados no decorrer das tarefas. Estas condições consistiram no diálogo aberto, o respeito pelo ritmo de aprendizagem do aluno e equilíbrio entre elogios e pontos de trabalho que deveriam ser alvo de um estudo mais rigoroso. Durante as aulas lecionadas, os alunos mostraram-se interessados e cooperantes, especialmente à medida que iam ganhando mais à vontade e confiança.

### **Estudante A – Iniciação III**

O estudante A, de iniciação III, participou em três aulas lecionadas pela mestranda, sendo que a primeira ocorreu no 2.º período, no dia 21 de janeiro de 2019, e as seguintes no 3.º, nos dias 1 de abril e 17 de junho do mesmo ano. Como já referido, este aluno, apesar dos seus 9 anos de idade, possuía uma estatura relativamente baixa e alguma dificuldade de resistência. Neste sentido, os aspetos mais importantes a cuidar foram a postura e a emissão sonora. Em todas as aulas houve um cuidado, por parte da mestranda, de continuação do trabalho desenvolvido pela professora cooperante, sendo que os materiais desenvolvidos nestas sessões advinham desse mesmo trabalho. No início de cada sessão, a mestranda dialogava um pouco com o aluno sobre temas do seu interesse para que este se sentisse um pouco mais descontraído e à vontade.

---

<sup>2</sup> O desenvolvimento destas temáticas pode ser consultado na segunda parte do presente trabalho.

Na primeira aula foram trabalhados materiais do livro *Funky Flute* de H. Hammond, especialmente uma pequena peça intitulada *Sunrise Island*. O estudante apresentou algumas dificuldades, tanto de emissão sonora, como de articulação entre a leitura e execução no instrumento. Nesse sentido, pediu-se ao estudante para tocar um pequenino tema que já conhecia (*Winter Morning*, pág. 16 do mesmo livro) como aquecimento. Assim pôde fazer o exercício sem que houvesse preocupação de leitura.

Depois da tarefa proposta, avançou-se para a peça a trabalho. De forma a ajudar o aluno a conseguir transpor o que lia para o instrumento, fez-se uma pequena leitura e isolaram-se as passagens mais desafiantes para serem trabalhadas individualmente. Aproveitando o *playalong*<sup>3</sup> que acompanha este material, cantou-se a melodia em conjunto com o aluno para que este se inteirasse das várias características da peça. De seguida, foi pedido que executasse a peça com flauta acompanhada pelo *playalong*. Apesar de já ter tido um ano de iniciação em guitarra e outro em piano, o estudante A ainda apresentava algumas dificuldades na leitura da partitura, embora todos os exercícios acima referidos só utilizassem as notas si e lá. Ainda assim, depois dos exercícios executados, foi notória a melhoria no alcance dos objetivos propostos, pois trata-se de um estudante interessado e entusiasta pelo instrumento.

Nas duas aulas do 3.º período, o material abordado centrou-se numa pequena peça de estética barroca sugerida pela mestranda, que se encontrava inserida num dos métodos de iniciação ao instrumento que a professora cooperante utilizava com o aluno – *Rigadoon*, H. Purcell do livro *Beginner's Book*, T. Wye.

Tal como na aula anterior, o estudante apresentou algumas dificuldades de emissão sonora, embora a leitura de partitura já se encontrasse melhor. Na primeira sessão, o aluno não tinha preparado a peça que tinha ficado para estudo individual. De modo a ajudar, o foco do trabalho centrou-se maioritariamente na leitura rítmica e de notas.

Na segunda sessão, e por já conhecer a peça, o aluno estava mais à vontade e isso refletiu-se numa melhor emissão sonora. Foram, então, trabalhados outros aspetos como dinâmicas e articulação integrados na estética da peça. Depois de ganhar confiança, o estudante A revelava-se divertido, mas disperso. Por vezes, não conseguia concentrar-se nas tarefas propostas, tentando conversar sobre outros assuntos do seu interesse. A mestranda aproveitava estes mesmos interesses para fazer analogias com as tarefas a trabalho, de modo a que o aluno se sentisse mais motivado na execução das tarefas propostas. De um modo geral, as aulas foram proveitosas e muito benéficas para o aluno.

---

<sup>3</sup> Faixa áudio de acompanhamento.

## **Estudante B – 1.º Grau**

O estudante B, de 1.º grau, participou em duas das três aulas lecionadas pela mestrandia, com duração de 45 minutos, sendo que a primeira ocorreu no 2.º período, no dia 21 de janeiro de 2019, e a seguinte no 3.º, no dia 6 de junho do mesmo ano. Este aluno foi um aluno desafiante e interessante do ponto de vista pedagógico, relativamente ao encontro de resolução de problemas e métodos de motivação. Era regular a falta de prática individual e a sua postura desinteressada levava a um desenvolvimento mais moroso. Neste sentido, os aspetos mais importantes a cuidar foram a postura, emissão sonora e auxílio na leitura da partitura. Em todas as aulas houve um cuidado, por parte da mestrandia, de continuação do trabalho desenvolvido pela professora cooperante, sendo que os materiais desenvolvidos nestas sessões advinham desse mesmo trabalho. No início de cada sessão, a mestrandia dialogava um pouco com o aluno sobre temas do seu interesse para que este se sentisse um pouco mais descontraído e motivado.

Na primeira aula foram trabalhados os seguintes materiais:

- Escala de Dó maior;
- T. Wye - *Finger Exercise* - Exercícios da pág. 16 do livro *Beginner's Book*;
- *Madrigal* – Pequena peça do referido livro.

O estudante revelou dificuldades de emissão do som, o que se devia à falta de pressão do ar e a cabeça da flauta estar demasiado posicionada para fora. O estudante também apresentou problemas na emissão das oitavas e na leitura rítmica e de notas. Notou-se alguma ausência de prática individual. Foi-lhe pedido para colocar a flauta ligeiramente mais para dentro e foi-se corrigindo a postura.

Para as oitavas, sugeriu-se o seguinte exercício: começar no sol grave e depois executar em ligado a nota da oitava superior. Depois de um resultado satisfatório, pediu-se o inverso. Para a leitura rítmica e de notas, cantou-se com o estudante o exercício. Primeiro a mestrandia, depois em conjunto, e por fim só o estudante. Posteriormente à realização dos exercícios, verificaram-se melhorias tanto nas notas agudas como na execução da partitura.

Por motivos pessoais, o estudante B faltou à aula proposta de 1 de abril, sendo que por questões de horário e de outras faltas por parte do aluno, não foi possível reagendar esta aula.

A aula de junho decorreu com normalidade e no horário previsto. Para este aluno tinha sido sugerido o trabalho da peça de estética barroca *Melody*, Lully do livro *Beginners Book* de T.Wye. Porém, o estudante não trabalhou nem levou o material para a aula e uma vez que já se aproximava o dia da audição de classe, a mestranda optou por ajudar à consolidação da peça que este iria apresentar. Improvisou-se uma pequena história que o ajudou a perceber melhor a estrutura da peça, inserindo algumas falas que se ligassem principalmente às dinâmicas e articulação. Apesar de não se ter trabalhado o proposto, foi uma aula importante para o aluno B, uma vez que se cuidou de aspetos principais de execução da partitura que ainda não estavam bem presentes. O improviso da história apelou à criatividade do aluno e este mostrou-se bastante motivado quando tentava transpor as ideias para o instrumento.

### **Estudante D – 1.º Grau**

O estudante D, de 1.º grau, participou em três aulas lecionadas pela mestranda, com duração de 45 minutos, sendo que a primeira ocorreu no 2.º período, no dia 4 de janeiro de 2019, e as seguintes no 3.º, nos dias 5 de abril e 7 de junho do mesmo ano. Em todas as aulas houve um cuidado, por parte da mestranda, de continuação do trabalho desenvolvido pela professora cooperante, sendo que os materiais desenvolvidos nestas sessões advinham desse mesmo trabalho. No início de cada sessão, a mestranda dialogava um pouco com o aluno sobre temas do seu interesse para que este se sentisse um pouco mais descontraído e à vontade.

Desde o início das suas aulas que este estudante apresentava algumas dificuldades a nível da embocadura. Para além disso, a sua prática individual também não era regular e, por esse motivo, a leitura de partitura era um desafio.

Na primeira aula lecionada pela mestranda trataram-se questões como emissão sonora, postura e leitura através dos exercícios apresentados na página 10 do livro *Beginner's Book* de T. Wye. Como aquecimento, pediu-se ao estudante que enumerasse e tocasse as notas que conhecia. De seguida, foi feito um pequeno exercício auditivo, em que a mestranda tocou um breve padrão e o aluno replicou-o no instrumento. Após este exercício, focou-se no material de trabalho. Para um melhor entendimento da partitura, foi solicitado que o estudante ditasse as notas com o ritmo de cada exercício (uma vez que era composto apenas por semínimas e mínimas). Depois de o conseguir, foi pedido

que segurasse no instrumento e que fizesse o mesmo exercício, mas que desta vez digitasse as notas à medida que as ia cantando.

Logo a seguir ao exercício de aquecimento, onde não tinha de estar focado na partitura, o estudante sentiu-se mais liberto e tranquilo com as notas. Assim, o trabalho dos exercícios do livro foi feito de forma mais despreocupada. Aqui, com o exercício sugerido de digitação, notou-se uma boa progressão dos exercícios à medida que o próprio aluno ia ganhando consciência física e visual dos seus movimentos.

Sendo um aluno um pouco tímido e notando-se que estava particularmente acaanhado, a mestranda iniciou a aula de abril com uma breve conversação sobre a sua semana. Os materiais trabalhados nesta sessão foram:

- Escala e arpejo de Sol maior;
- *T. Wye - Melody, Beginners Book* – J. Lully (Peça de estética barroca sugerida).

Após a pequena conversa inicial, o aluno apresentou a escala e respetivo arpejo, que foram aproveitados pela mestranda para fazer alguns exercícios por serem da mesma tonalidade que a peça.

Aquando da primeira execução da *Melody*, foi notória a dificuldade que o estudante tinha com alguns ritmos descritos na partitura. Depois de um trabalho mais focado na leitura rítmica e de notas, trabalhou-se então a peça no instrumento, nomeadamente com incidência na introdução dos elementos de estética barroca.

A aula de junho focou-se na elaboração da ficha de trabalho sobre a *Melody*, sendo que foi seguida por uma *performance* mais consciente do que aquela que a própria partitura apresentava.

O aluno D era extremamente tímido, mas ao longo das aulas foi-se tornando mais ativo. A resolução da ficha de trabalho interessou-o particularmente, apelando à sua criatividade e interpretação musical.

### **Estudante F – 1.º Grau**

O estudante F, de 1.º grau, participou em três aulas lecionadas pela mestranda, com duração de 45 minutos, sendo que a primeira ocorreu no 2.º período, no dia 21 de janeiro de 2019, e as seguintes no 3.º, nos dias 1 de abril e 3 de junho do mesmo ano. Em todas as aulas houve um cuidado, por parte da mestranda, de continuação do trabalho desenvolvido pela professora cooperante, sendo que os materiais desenvolvidos nestas sessões advinham desse mesmo trabalho. No início de cada sessão, a mestranda dialogava

um pouco com o aluno sobre temas do seu interesse para que este se sentisse um pouco mais descontraído e à vontade.

Motivado e com energia, o estudante F apresentou, na aula de janeiro, e de forma consistente, o material que tinha trabalhado individualmente, embora surgissem algumas questões ao nível da interpretação dos exercícios. Os materiais desenvolvidos em aula foram:

- Escala de Dó maior;
- T. Wye - Pequeno exercício; *Waltz; Dance* - exercícios da pág.14 do livro *Beginner's Book*;
- T. Wye - Pequenos exercícios; *Finger exercise* - exercícios da pág.16 do livro *Beginner's Book*.

No geral, os materiais foram bem apresentados, embora houvesse alguns com pequenas questões rítmicas que, depois de explicadas, foram instantaneamente resolvidas. O exercício em que o estudante F apresentou mais dificuldades foi ao nível da escala de dó maior, pela emissão de algumas notas relacionadas com a velocidade do ar para os diferentes registos, nomeadamente grave e médio. Para um melhor entendimento da velocidade do ar necessária aos diferentes registos do instrumento, a mestrandia sugeriu um pequeno exercício de sopro para a mão. Exemplificando para a mão do estudante, a mestrandia apresentou diferentes velocidades de ar, demonstrando, assim, as que seriam mais adequadas para as notas em questão. De seguida, foi pedido ao estudante que executasse o exercício, primeiro para a mão da mestrandia e depois para a sua própria mão. Assim que foi executado o exercício de sopro para a mão, o estudante F entendeu as *nuances* necessárias para a execução das notas nos diferentes registos a trabalho, conseguindo superar as dificuldades que apresentara no início da aula.

Nas duas sessões seguintes, e como na primeira aula, o estudante F apresentou o material que tinha trabalhado individualmente de forma consistente, mostrou-se motivado e cheio de energia. Os materiais desenvolvidos foram:

- Escala e arpejo de Ré maior;
- J. S. Bach - *Menuet*- Sol maior - 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists, L. Moyse (Peça de estética barroca sugerida);
- Resolução da ficha “Explora a tua peça”.

A aula de abril iniciou-se com a apresentação da escala e arpejo de ré maior. De seguida, foi pedido ao aluno que relembresse a tonalidade em que estava escrita a peça que estava a trabalhar, tocando posteriormente a respetiva escala e arpejo. Depois de alguns exercícios de melhoramento de som, nomeadamente das notas agudas, seguiu-se para o trabalho da peça com introdução de alguns elementos de estética barroca, nomeadamente sonoridade e articulação. As dificuldades ao nível da sonoridade, que tinham sido verificadas em janeiro, encontravam-se num bom caminho de superação, notando-se uma boa evolução no desenvolvimento deste estudante.

A aula de junho focou-se na resolução da ficha de trabalho sobre o *Menuet*, sendo seguida pela apresentação da mesma peça no instrumento.

O aluno F era um aluno bastante motivado e estava sempre atento e com vontade de executar as tarefas propostas. A introdução dos elementos de estética barroca foi de grande interesse para o aluno, assim como a resolução da ficha de trabalho.

### **Estudante K – 3.º Grau**

O estudante K, de 3.º grau, participou em três aulas lecionadas pela mestranda, com duração de 45 minutos, sendo que a primeira ocorreu no 2.º período, no dia 4 de janeiro de 2019, e as seguintes no 3.º, nos dias 5 de abril e 7 de junho do mesmo ano. Em todas as aulas houve um cuidado, por parte da mestranda, de continuação do trabalho desenvolvido pela professora cooperante, sendo que os materiais desenvolvidos nestas sessões advinham desse mesmo trabalho. No início de cada sessão, a mestranda dialogava um pouco com o aluno sobre temas do seu interesse para que este se sentisse um pouco mais descontraído e à vontade.

Embora tímido e acanhado, o estudante K apresentou-se descontraído e participativo na primeira aula de janeiro. O material desenvolvido nesta sessão foi:

- Escala e arpejo de Sol maior;
- Escala e arpejo Mi menor;
- F. Vester - Estudo n.º 47 do livro *125 Easy Classical Studies for Flute*;
- *Sarabande* – J.S. Bach.

As escalas foram bem apresentadas, revelando o aluno apenas dificuldades no estudo e na peça, nomeadamente de carácter rítmico. Para resolver as dificuldades rítmicas do estudo e da peça, decidiu continuar-se a estratégia da Prof<sup>a</sup> Micaela, utilizando

as ferramentas já conhecidas pelo estudante. Com o auxílio do solfejo e metrônomo, cuidou-se das questões rítmicas de leitura da partitura, transportando depois essas estratégias para a execução no instrumento. Embora tenha sido uma grande ajuda, o trabalho rítmico executado em aula não foi suficiente, pois esta é uma dificuldade um pouco mais abrangente do que o instrumento. Foi sugerido por parte da própria professora cooperante que o estudante articulasse o estudo da peça com a disciplina de Formação Musical.

Nas aulas seguintes, o estudante K já se encontrava mais descontraído e desinibido, fruto da habituação da presença da mestrandia em todas as suas aulas. O material a estudo foi bem apresentado:

- G. F. Handel - 1.º 2.º Andamentos – Sonata em Sol M (Peça de estética barroca sugerida);
- Resolução da ficha “Explora a tua peça”.

No geral, e tal como verificado na primeira sessão, este aluno apresentava algumas dificuldades rítmicas, embora tenha sido notório que as foi superando ao longo do ano. Por não ter ficado com trabalho técnico para prática individual, a aula de abril iniciou-se com um pequeno improviso ao estilo de prelúdio na tonalidade da peça. A mestrandia aproveitou para introduzir neste prelúdio algumas das ideias que foram trabalhadas nos dois andamentos da sonata, nomeadamente ligadas à estética barroca. Para ajudar na interpretação da peça, a mestrandia sugeriu ao aluno K que inventasse uma história consoante os momentos-chave da música (pode ser consultada em anexo). Foram também trabalhados elementos de estética barroca, nomeadamente sonoridade, articulação e afinação.

A aula de junho focou-se na resolução da ficha de trabalho sobre a obra a estudo, sendo seguida pela apresentação da mesma peça no instrumento.

O aluno K era um aluno bastante criativo, mas que, por vezes, tinha dificuldades de o expressar através da música. A história que elaborou veio ajudar na interpretação de vários momentos da peça, que de outra forma poderiam ter sido menos interessantes. A introdução dos elementos de estética barroca foi de grande interesse para o aluno, assim como a resolução da ficha de trabalho.

### **Estudante L – 3.º Grau**

O estudante L, de 3.º grau, participou em três aulas lecionadas pela mestranda, com duração de 45 minutos, sendo que a primeira ocorreu no 2.º período, no dia 21 de janeiro de 2019, e as seguintes no 3.º, nos dias 1 de abril e 3 de junho do mesmo ano. Em todas as aulas houve um cuidado, por parte da mestranda, de continuação do trabalho desenvolvido pela professora cooperante, sendo que os materiais desenvolvidos nestas sessões advinham desse mesmo trabalho. No início de cada sessão, a mestranda dialogava um pouco com o aluno sobre temas do seu interesse para que este se sentisse um pouco mais descontraído e à vontade.

O estudante L era um aluno aplicado, dedicado e que, embora tímido, se apresentou bastante receptivo ao que lhe era dito, tendo participado com entusiasmo nas tarefas que lhe foram propostas. O material desenvolvido na aula de janeiro, lecionada pela mestranda, foi:

- T. Wye - Exercícios mecânicos, *Series C: Major – Practice Books for the Flute, vol.2 Technique*;
- Escala cromática – Sol;
- F. Vester - Estudo n.º 86 do livro *125 Easy Classical Studies for Flute*;
- B. Bartók - *Swain bird dance*.

Para a prática individual, tinha sido pedido ao aluno que estudasse a escala cromática com a articulação de duas notas em *staccato* e duas notas ligadas. O estudante apresentou algumas dificuldades nas notas agudas. Devido ao andamento lento em que escala foi apresentada, procurou-se trabalhar não só a técnica, mas também as ligaduras e som (sopro contínuo). De forma a ajudar a superar algumas dificuldades no registo agudo na escala cromática, pediu-se ao estudante que isolasse o excerto em que tinha mais dificuldade e que o executasse numa outra articulação que lhe fosse mais confortável. O trabalho focou-se essencialmente no cromatismo de ré agudo a sol agudo, articulando duas vezes cada nota, tomando especial atenção à ação do diafragma. O problema da maior parte das notas agudas, que o estudante não conseguia executar na escala cromática, advinha principalmente do fraco apoio do diafragma. O estudante estava tão concentrado nas dedilhações que, por vezes, descurava esta ferramenta tão importante. Porém, depois de alertado para este facto e depois de o ter trabalhado com os exercícios propostos, o aluno L conseguiu superar as dificuldades que apresentara no início da aula

Para uma melhor interpretação do estudo, a mestranda explicou o conceito de prosódia e fez um paralelismo entre a Literatura e Música. Pegando num pequeno excerto

de uma obra que o estudante estava a trabalhar na disciplina de Português (*História de uma Gaivota e do Gato que a Ensinou a Voar*, de L. Sepúlveda), foi feito um pequeno exercício de leitura com entoação. Lendo de uma forma mais seca, o aluno percebeu que não bastava executar apenas as notas e ritmo escritos, mas sim que se devia procurar outras linhas de interpretação que ajudassem a uma melhor execução da Música. A partir daqui, explorou-se então o conceito de fraseado. Depois deste pequeno exercício do excerto literário, a ideia de fraseado foi bastante bem assimilada por parte do estudante, conseguindo assim um melhor entendimento e familiaridade com o conceito.

O material apresentado nas sessões seguintes encontrava-se bem trabalhado, refletindo a motivação, gosto e dedicação do aluno ao instrumento. O material trabalhado foi:

- Escala e arpejo de Sol menor;
- G. F. Handel - 3.º Andamento – Sonata em Sol M (Peça sugerida do período barroco);
- Resolução da ficha “Explora a tua peça”.

A aula de abril iniciou-se com a execução da escala e arpejo de sol menor. De seguida, abordou-se a peça fazendo a introdução ao 3.º andamento (o aluno já tinha trabalhado o 1.º e 2.º andamentos). Parte da abordagem da introdução deste andamento surgiu relacionada com os elementos de estética barroca, nomeadamente sonoridade, articulação e afinação.

A aula de junho focou-se na resolução da ficha de trabalho sobre a obra a estudo, sendo seguida pela apresentação da mesma peça no instrumento.

Embora já tenha trabalhado reportório barroco, o aluno L demonstrou curiosidade e interesse na abordagem informada sobre os seus elementos estéticos. A resolução da ficha de trabalho também ajudou nesta matéria. As dificuldades que tinham sido verificadas em janeiro encontravam-se num bom caminho de superação, notando-se um maior entendimento e trabalho em relação a ferramentas úteis na execução do instrumento, como é o caso do uso da respiração diafragmática.

#### **Estudante M – 4.º Grau**

O estudante M, de 4º grau, participou em três aulas lecionadas pela mestrandia, com duração de 45 minutos, sendo que a primeira ocorreu no 2.º período, no dia 21 de janeiro

de 2019, e as seguintes no 3.º, nos dias 1 de abril e 3 de junho do mesmo ano. Em todas as aulas houve um cuidado, por parte da mestranda, de continuação do trabalho desenvolvido pela professora cooperante, sendo que os materiais desenvolvidos nestas sessões advinham desse mesmo trabalho. No início de cada sessão, a mestranda dialogava um pouco com o aluno sobre temas do seu interesse para que este se sentisse um pouco mais descontraído e à vontade.

O estudante M não tinha desenvolvido a sua prática de estudo em casa antes da aula. Porém, participou ativamente durante toda a sessão, estando sempre pronto a ouvir e executar o que a mestranda lhe propunha. Os materiais desenvolvidos nesta primeira sessão foram:

- T. Wye - Exercícios mecânicos, *Series A: Major – Practice Books for the Flute, vol.2 Technique*;
- Escala cromática – Sol;
- M. Moysé - Estudo n.º 4 do livro *24 Petit Études Melódiques*;
- J. Ibert - *La ménéuse de tortues d'or*.

Devido à falta de prática de estudo, muitos dos exercícios requereram atenção em relação a aspetos mais simples, como a leitura da partitura. Assim como o estudante L, o problema da maior parte das notas agudas, que este aluno não conseguia executar na escala cromática, advinha principalmente do fraco apoio do diafragma. Tanto os exercícios mecânicos como a escala cromática foram alvo de um trabalho que incidiu sobretudo na digitação. Para ajudar o estudante a consciencializar-se das passagens, a mestranda sugeriu entoar as passagens ao mesmo tempo que se executava as dedilhações na flauta. Para um melhor reforço das notas agudas da escala cromática, foi pedido ao estudante M que se focasse no cromatismo de ré agudo a sol agudo, articulando duas vezes cada nota, tomando especial atenção à ação do diafragma.

Depois de um trabalho de leitura, tanto do estudo como da peça, foram sugeridos vários exercícios de ação do diafragma, de forma a ajudar o aluno a superar as suas dificuldades de emissão sonora. Em primeiro lugar, solicitou-se ao estudante que colocasse a mão no seu abdómen e que tossisse. Desta forma, e depois de entender o movimento, o aluno tentou replicar a mesma ação mas desta vez com “che”. De seguida, foi pedido o mesmo exercício, mas desta vez com “fe” para aproximar-se do sopro do instrumento. Executados os exercícios, o estudante aplicou as estratégias adquiridas na flauta.

Havendo uma prática individual regular em casa, os materiais propostos a trabalho são mais produtivos em aula. Neste caso, tentou-se não só fazer um apoio a este mesmo estudo, mas também consolidar conceitos que a professora cooperante já tinha apresentado ao aluno, como o caso da respiração diafragmática.

Assim como na aula de janeiro, o estudante M não tinha desenvolvido a sua prática de estudo em casa antes das duas sessões seguintes, mas continuava recetivo e interessado no que a mestranda lhe propunha. O material trabalhado foi:

- G. P. Telemann - 1.º Andamento – Sonata em Si menor, metódica (Peça de estética barroca sugerida);
- Resolução da ficha “Explora a tua peça”.

Como já referido, o aluno M não tinha praticado a peça que lhe tinha sido sugerida. Consequentemente, a aula de abril teve como foco exercícios de leitura rítmica e de notas relacionados com a partitura. Por esta ser em si menor, a mestranda propôs ao aluno que relembresse a escala daquela tonalidade, aproveitando o exercício como aquecimento. O presente andamento possui duas versões originais: uma com melodia e outra com melodia ornamentada. Por ser importante conhecer a melodia antes da ornamentação, o trabalho desenvolveu-se a partir da primeira para a segunda versão. Houve um pequeno trabalho de iniciação à estética barroca, sensibilizando o aluno, sobretudo, para as questões da sonoridade, articulação e afinação.

A aula de junho focou-se na resolução da ficha de trabalho sobre a obra a estudo, sendo seguida pela apresentação da mesma peça no instrumento.

Após a superação das dificuldades de leitura, o aluno M mostrou-se interessado na abordagem informada sobre os elementos estéticos da música barroca. A resolução da ficha de trabalho ajudou no despertar para a existência de componentes que podem ajudar na interpretação musical da peça que se está a explorar.

#### **Estudante N – 4.º Grau**

O estudante N, de 4.º grau, participou em três aulas lecionadas pela mestranda, com duração de 45 minutos, sendo que a primeira ocorreu no 2.º período, no dia 4 de janeiro de 2019, e as seguintes no 3.º, nos dias 5 de abril e 7 de junho do mesmo ano. Em todas

as aulas houve um cuidado, por parte da mestranda, de continuação do trabalho desenvolvido pela professora cooperante, sendo que os materiais desenvolvidos nestas sessões advinham desse mesmo trabalho. No início de cada sessão, a mestranda dialogava um pouco com o aluno sobre temas do seu interesse para que este se sentisse um pouco mais descontraído e à vontade.

Fruto do desinteresse pelo ensino artístico, o aluno mostrou-se desmotivado e raramente estudava o proposto pela professora cooperante. Devido à falta de prática de estudo, muitos dos exercícios apresentados na primeira sessão requereram atenção relativamente a aspetos mais simples, como a leitura da partitura e apoio em conceitos teóricos, como construção de escalas menores. O material desenvolvido em aula foi:

- Escalas e arpejos com inversões de Dó menor;
- Escala cromática – Mi;
- P. Gaubert - *Madrigal*.

Para que o aluno se sentisse mais à vontade na aula, começou-se por pedir que este apresentasse as escalas num andamento que lhe fosse confortável. Mesmo num andamento mais lento, ainda havia algumas dificuldades na execução das escalas (especialmente dó menor). Deste modo, a mestranda fez uma recapitulação de carácter mais teórico, e que mais tarde pediu que fosse colocada em prática no instrumento.

Depois da abordagem das escalas, seguiu-se para a peça que, por sua vez, foi alvo do maior foco de estudo, por ser o material em que o aluno tinha mais dificuldades. O trabalho consistiu maioritariamente na leitura e interpretação da partitura, trabalho esse que foi feito primeiro sem instrumento e depois com instrumento. Tendo sido uma aula maioritariamente de esclarecimento de dúvidas de carácter mais teórico, as atividades desenvolvidas mostraram-se importantes para o aluno N. Porém, é notório que parte das dúvidas refletiam a pouca prática individual, o que prejudicava o desempenho nas aulas de flauta transversal.

Nas seguintes aulas lecionadas pela mestranda, verificou-se que o aluno N continuava desmotivado com o ensino artístico e isso refletia-se na falta de prática individual. Assim como na aula anterior, devido à falta de prática de estudo, muitos dos exercícios requereram atenção relativamente a aspetos mais simples como a leitura da partitura. Na aula de abril, e de modo a que o aluno desenvolvesse algum interesse na aula, a mestranda tentou que este explorasse o seu sentido criativo sem estar preocupado

com a leitura da partitura, pedindo ao aluno que fizesse um pequeno exercício de improvisação na tonalidade da peça, à moda de um prelúdio. A mestranda aproveitou para introduzir neste prelúdio algumas das ideias que foram trabalhadas na peça, nomeadamente ligadas à estética barroca. O presente andamento possui uma versão com melodia e outra versão ornamentada. O trabalho iniciou-se pela versão melódica, e vendo-se que o aluno possuía algumas dificuldades na leitura, a mestranda optou por se focar somente nesta mesma versão. Houve um pequeno trabalho de iniciação à estética barroca, sensibilizando o aluno sobretudo para as questões da sonoridade, articulação e afinação.

A aula de junho focou-se na resolução da ficha de trabalho sobre a obra a estudo, sendo seguida pela apresentação da mesma peça no instrumento.

Apesar de não ter praticado a peça sugerida, o estudante N participou com interesse nas aulas, chegando mesmo a afirmar que achava muito interessante estas pequenas “pistas” que a música nos deixa para ser melhor interpretada.

#### **Estudante O – 4.º Grau**

O estudante O, de 4.º grau, participou em três aulas lecionadas pela mestranda, com duração de 45 minutos, sendo que a primeira ocorreu no 2.º período, no dia 4 de janeiro de 2019, e as seguintes no 3.º, nos dias 5 de abril e 7 de junho do mesmo ano. Em todas as aulas houve um cuidado, por parte da mestranda, de continuação do trabalho desenvolvido pela professora cooperante, sendo que os materiais desenvolvidos nestas sessões advinham desse mesmo trabalho. No início de cada sessão, a mestranda dialogava um pouco com o aluno sobre temas do seu interesse para que este se sentisse um pouco mais descontraído e à vontade.

O aluno O era descontraído e participativo. Esteve sempre atento à aula e mostrava-se interessado no que lhe era proposto. O material desenvolvido na primeira sessão foi:

- Escalas e arpejos com inversões de Mi menor;
- Escala cromática – Sol;
- M. Blavet - 1.º Andamento da sonata em sol maior (Peça de estética barroca sugerida).

Devido ao uso de aparelho ortodôntico, por vezes o som apresentava-se forçado e desfocado. O aluno O também apresentava algumas dificuldades rítmicas na leitura da partitura. A aula começou com apresentação das escalas que tinham ficado para trabalho

individual. Como era uma escala confortável, aproveitaram-se os exercícios de mi menor para trabalhar um pouco a matéria do som. Continuando na mesma linha da orientadora cooperante, a mestranda procurou ajudar o aluno, pedindo-lhe alguns exercícios de *legato* que envolvessem um maior uso do diafragma, para que a pressão, que o aluno exercia nos lábios, diminuísse.

Para o trabalho da peça, e por ser uma primeira abordagem à mesma, trabalhou-se a partitura e a sua execução sem ornamentos. Houve um pequeno trabalho de iniciação à estética barroca, sensibilizando o aluno sobretudo para as questões da sonoridade e articulação. O trabalho desenvolvido em aula com o aluno O revelou-se bastante positivo. Embora a linguagem da peça não tenha sido imediata para o estudante, este mostrou-se interessado na abordagem. A mestranda propôs a audição de várias gravações deste material, para que o aluno se inteirasse na estética e tentasse reconhecer alguns dos pontos abordados na aula.

Nas duas sessões seguintes, foi notória a melhoria na leitura rítmica, processo que decorreu ao longo do ano letivo. Aqui, o material abordado foi:

- M. Blavet - 2.º Andamento da sonata em Sol maior (Peça de estética barroca sugerida);
- Resolução da ficha “Explora a tua peça”.

A aula de abril iniciou-se com um pequeno improvisado ao estilo de prelúdio na tonalidade da peça. A mestranda aproveitou este pequeno prelúdio para lembrar ao estudante algumas das ideias que foram trabalhadas no primeiro andamento da sonata, nomeadamente ligadas à estética barroca. De seguida, o aluno apresentou o que tinha praticado do segundo andamento. Depois de o ajudar com algumas questões de leitura da partitura, a atividade desenvolveu-se maioritariamente na interpretação da mesma, com especial atenção relativamente a aspetos como afinação, sonoridade e articulação.

A aula de junho focou-se na resolução da ficha de trabalho sobre a obra a estudo, sendo seguida pela apresentação da mesma peça no instrumento.

Embora já tenha trabalhado reportório barroco, o aluno O demonstrou curiosidade e interesse na abordagem informada sobre os seus elementos estéticos. Na aula de abril era notório um maior à vontade com esta linguagem, uma vez que já tinham sido introduzidas algumas ideias desta linha na sessão anterior (em janeiro). A resolução da ficha de trabalho também ajudou nesta matéria, despertando no aluno um maior cuidado no trato da peça.

## **Estudante P – 7.º Grau**

O estudante P, de 7.º grau, participou em três aulas lecionadas pela mestranda, com duração de 90 minutos, sendo que a primeira ocorreu no 2.º período, no dia 21 de janeiro de 2019, e as seguintes no 3.º, nos dias 1 de abril e 3 de junho do mesmo ano. Em todas as aulas houve um cuidado, por parte da mestranda, de continuação do trabalho desenvolvido pela professora cooperante, sendo que os materiais desenvolvidos nestas sessões advinham desse mesmo trabalho. No início de cada sessão, a mestranda dialogava um pouco com o aluno sobre temas do seu interesse para que este se sentisse um pouco mais descontraído e à vontade.

O aluno P era dedicado e participativo. Como era de sua intenção dedicar-se à Música, mostrava-se atento e interessado no que lhe era exposto e sugerido. Porém, era bastante ansioso e tinha algumas dificuldades nas questões relacionadas com a gestão da ansiedade. Controlo da respiração, nomeadamente em situações que envolviam alguma ansiedade, foram pontos extensamente trabalhados ao longo do ano letivo.

O conteúdo abordado na primeira aula de janeiro lecionada pela mestranda foi:

- P. Bernold - Vocalizo n.º 3, *La Technique d'Embouchure*;
- P. Taffanel e P. Gaubert - *Grand Exercices Jouranliers de Mécanisme*, nº 4;
- E. Kohler - Estudo n.º 3, *35 Exercices for the flute*;
- J. S. Bach - 2.º Andamento da sonata em Mi menor (Peça de estética barroca).

A aula iniciou-se com o vocalizo. Desta forma o aluno pôde fazer um bom exercício de aquecimento que o ajudasse, tanto na sonoridade como na respiração. Pelo facto de a sessão ser conduzida pela mestranda, o estudante P estava um pouco ansioso no princípio, mas à medida que o aquecimento ia decorrendo, deixou-se descontraír, potenciando assim o trabalho a desenvolver em aula. De seguida, apresentou os exercícios técnicos de Taffanel e Gaubert, que estavam bem cuidados e trabalhados. O estudo de Kohler revelou-se um desafio por incluir questões de estímulo técnico, mas já com preocupações de fraseado. Por vezes, o aluno focava-se na execução técnica, transformando o estudo num exercício de puro mecanismo. Aqui trabalhou-se o cuidado do fraseio aliado ao cuidado da técnica.

Por fim, o estudante P apresentou o 2.º andamento da sonata em mi menor de J.S. Bach. No geral, o andamento estava controlado e bem estudado e por ser uma peça em

que o aluno estava visivelmente à vontade, o foco essencial do trabalho deu-se na abordagem da estética barroca, nomeadamente na área da sonoridade, articulação, vibrato e afinação. Mesmo com a ansiedade inicial, a sessão do aluno P decorreu de forma bastante positiva e os pontos abordados foram bem assimilados. Havendo uma prática individual regular em casa, os materiais propostos a trabalho são mais produtivos em aula e a sua consolidação é mais consistente.

Ao longo do ano letivo, o aluno P foi desenvolvendo mecanismos que o ajudavam na gestão da ansiedade. Embora seja uma área que necessita de trabalho e atenção, verificou-se uma melhoria que se transpôs para um maior controlo da *performance*. Os conteúdos desenvolvidos nas duas aulas do 3.º período foram:

- P. Bernold - Vocalizos n.º 5 e 8, *La Technique d'Embouchure*;
- M.A. Reichert - Exercício n.º 2, *Exercices Jouranliers pour la flûte*;
- J. S. Bach - Partita (Peça de estética barroca);
- J. Andersen - Estudo n.º 3, *24 Études, op.24*;
- P. Taffanel - *Andante Pastoral e Scherzettino*;
- Resolução da ficha “Explora a tua peça”.

A aula de abril iniciou-se com o vocalizo n.º 5 como ponto de aquecimento. De seguida, o estudante executou o exercício de Reichert, apresentando assim o seu bom trabalho individual. Depois da componente técnica, seguiu-se para o trabalho da Partita. Aqui deu-se continuidade à abordagem da estética barroca, nomeadamente na área da sonoridade, articulação, vibrato e afinação.

A aula de junho também se iniciou com o aquecimento sobre um vocalizo, sendo que desta vez o trabalhado foi o n.º 8. Este exercício foi seguido pela execução do estudo de Andersen, n.º3. Uma das principais dificuldades do aluno na apresentação do estudo foi encontrar a melodia no seio de todas as passagens técnicas. Por ser um estudo virtuosístico, mas extremamente interessante e rico do ponto de vista melódico e harmónico, o estudante demonstrou especial apreço e interesse pelo mesmo. Aqui, a mestranda ajudou o aluno a explorar algumas dessas passagens, tentando sobretudo que dissociasse a melodia do resto. Foi pedido então que o estudante executasse somente a melodia, enquanto a mestranda tocava o resto, para que entendesse a intenção melódica sem perder a sensação do movimento harmónico. A peça que se seguiu, mesmo não sendo de estética barroca, foi o alvo da ficha de trabalho, de modo a incentivar o aluno a explorar de outra forma a peça que iria apresentar em audição. Depois desta resolução, seguiu-se a apresentação da referida peça no instrumento.

As aulas com o estudante P decorreram com naturalidade e de forma bastante dinâmica, sendo que o aluno correspondeu na íntegra aos desafios sugeridos. Os exercícios e atividades propostas foram úteis e o trabalho individual ajudou na sua consolidação. O aluno P melhorou a sua ansiedade ao longo das aulas e a abordagem dos requisitos de estética barroca revelaram-se de extremo interesse para si.

## **1.6. Reflexão crítica da frequência da Prática de Ensino Supervisionada em Ensino Vocacional da Música**

A realização da PESEVM na AMO foi uma experiência muito enriquecedora e de extrema importância, tanto no campo académico como profissional. Num clima de constante partilha, todas as ações inerentes a esta atividade, que se desenrolaram ao longo de oito meses, transformaram-se em experiência e saber e contribuíram para um sentido de responsabilidade e vontade de adquirir mais conhecimento e de querer fazer sempre o melhor.

A AMO é uma instituição que sabe receber bem, tendo feito com que, desde o início, a mestranda se sentisse bem-vinda. A professora Micaela Pinheiro, mesmo com todo o seu volume de trabalho, aceitou de bom grado a tarefa de orientadora cooperante, dando o seu contributo e ajuda preciosa para a realização deste estágio. Foi um suporte essencial, mostrando-se sempre disponível para ajudar. A partilha da professora Micaela e dos seus alunos foi bastante enriquecedora, positiva e estimulante para a supervisão do ensino da flauta transversal da mestranda. Ao longo das aulas assistidas, houve a possibilidade de aprendizagem de novas metodologias e formas de abordagem diferentes que se puderam colocar em prática nas aulas lecionadas, tentando dar continuidade ao trabalho desenvolvido pela orientadora cooperante com a sua classe.

Por ser uma classe diversificada, foi benéfico observar a forma de adaptação a estas diferentes personalidades e níveis de aprendizagem que se verificaram nas várias estratégias e materiais didáticos adequados a cada uma das realidades. Toda esta diversidade de níveis de aprendizagem e de modos de ser e de atuar levam a um constante ajuste e flexibilidade de formas de abordagem e interação, que se prendem não só com a comunicação dos conteúdos, como também com a própria gestão de tempo de aula.

Segundo Paul Harris (2014), os professores têm o poder de inspirar, encorajar e ajudar os alunos a desenvolverem uma habilidade especial para tocar ou cantar de forma independente. Necessitam dar ferramentas que podem realmente promover o seu próprio valor e engrandecer a sua vida, devendo assim ensinar-se de maneira a que os alunos consigam perceber realmente o que estão a fazer, de forma a interpretar a Música ao seu próprio feitio.

Com o objetivo de ajudar os alunos a desenvolverem essa habilidade especial, a mestrandanda procurou dar continuidade ao trabalho apresentado em aula pela professora cooperante, respeitando assim a estrutura de método que tinha vindo a ser desenvolvido.

O ensino da música é uma área muito rica, cheia de desafios e experiências que levam a um caminho de superação e gratificação, não só para quem aprende, mas também para quem ensina. Por isso, o professor detém uma grande responsabilidade, não só de passar o conhecimento, mas também de fazer com que o estudante receba e transforme esse conhecimento. Tendo consciência que cada aluno é um mundo, o professor deve adaptar-se e recriar-se sempre que for necessário, de modo a aspirar dar cada vez melhores aulas que o inspirem a si e aos seus alunos.

Para tal, o próprio professor deve investir em si mesmo, na sua formação e contínua busca pelo conhecimento, sem nunca esquecer que ele próprio também se encontra num lugar de aprendizagem, tal como os seus alunos.

## Capítulo II: Projeto de investigação

---

## 2.1. Introdução

Cada vez mais no meio musical existem performers que interpretam música barroca em instrumentos modernos, que são mais tardios que este período histórico. Muitos destes instrumentos foram sofrendo alterações, como o caso do traverso que se tornou na flauta transversal como a conhecemos hoje em dia. Com isto levantam-se variadíssimas questões quanto à abordagem da música deste período e neste mesmo instrumento mais moderno. Este tema é de extrema importância e interesse para a mestrandia, uma vez que faz parte da sua formação e vivência enquanto intérprete não só de flauta moderna como de traverso. Assim, através do seu percurso académico e profissional, a mestrandia foi recolhendo materiais e experiências que têm vindo a ser essenciais para a elaboração do presente trabalho. Consciente que este é um tema que pode gerar alguma controvérsia, não se pretende assim indagar em grandes divagações, mas sim desenvolver alguns pontos e ferramentas concretas que possam ser aplicadas a alunos desde os graus de iniciação a secundário no ensino oficial da música.

Com um olhar na vertente pedagógica, pretende-se analisar e verificar a aplicação de quatro importantes requisitos na música barroca: sonoridade, afinação, articulação e vibrato e à sua pertinência de trabalho nos diferentes níveis do ensino da flauta transversal, de modo que este mesmo trabalho muna os alunos de ferramentas úteis de interpretação do repertório a discussão.

Tem-se também como objectivo desenvolver um conjunto de instrumentos, como exercícios, que possam ser aplicados no contexto de aprendizagem nos níveis elementares e secundários do ensino artístico especializado da música. Desta forma, pretende-se criar uma fonte de auxílio para professores e alunos na questão de cumprimento do programa, não só a nível de repertório, mas também de pontos importantes para a interpretação do mesmo, desenvolvendo assim competências musicais, estilísticas e técnicas.

Mesmo não sendo aplicado a instrumentos de época, mas sim à flauta moderna, o material aqui exposto contribuirá não só para uma melhor compreensão estilística, mas também para uma performance mais informada e historicamente inspirada.

## 2.2. Estado da arte e revisão de literatura

Antes de mais, seria desapropriado que mais desenvolvimento se desse sobre o presente tema a trabalho, sem se referir um dos tópicos mais importantes do movimento musical no séc. XX – O Movimento de Música Antiga, doravante escrito MMA.

O MMA veio despertar um maior interesse não só na interpretação com instrumentos históricos, mas também da forma como se abordam os estilos de música de períodos mais remotos, mesmo com instrumentos modernos. Gerando alguma controvérsia, este é um tema que se discute entre os músicos que se enquadram e desenvolvem as práticas relacionadas com interpretações historicamente informadas (HIP) e aqueles que por outro lado, se colocam em interpretações de tradição mais moderna.

Felix Mendelssohn, em 1829 apresentou em Berlim (um século depois da sua primeira estreia), a *Paixão segundo S. Mateus*, de J. S. Bach. Claro está que esta exibição foi moldada aos gostos da época (a própria apresentação sofreu algumas alterações e anotações de performance por parte do próprio Mendelssohn), mas demonstrou assim, como ao longo da História esteve sempre presente o fascínio pelos mestres de outros tempos. Embora o gosto musical da época ditasse a performance de qualquer músico, foram surgindo alguns intérpretes que despertaram para a questão de uma interpretação que se adequasse mais à época e estilo da obra a interpretar. Em Inglaterra a partir da década de 1890, Arnold Dolmetsch foi um dos grandes impulsionadores da HIP, inspirando assim várias gerações que se lhe sucederam.

Foi então que só a partir dos anos 60 do séc. XX é que a HIP teve um grande impacto, desenvolvendo assim o MMA. Haynes (2007) considera que houve vários passos importantes que foram dados neste sentido, nomeadamente a publicação de *Interpretation of Early Music* de Robert Donington em 1963<sup>4</sup>. Aqui, este último cita e expõe fontes primárias de época que se revelaram de extrema importância durante as décadas de 60 e 70 desse século, como ferramenta de consulta para os músicos que se interessavam e dedicavam ao assunto. No domínio da flauta transversal, a consulta de obras de flautistas como Tromlitz, Quantz e Gunn tornou-se indispensável.

---

<sup>4</sup> Trabalho dedicado a Arnold Dolmetsch.

Para além das fontes literárias (tanto primárias como secundárias), o contacto e reprodução de instrumentos históricos também teve o seu papel fundamental na aproximação do músico com a música antiga.

Com Viena e Países Baixos na vanguarda deste movimento, vários foram os músicos que conheceram inúmeros desafios e sofreram várias críticas aquando as apresentações das suas performances com instrumentos de época, instrumentos esses que ainda estavam agora a descobrir.

Para Lima (2017):

Devido a estes acontecimentos os intérpretes usufruem, nos dias de hoje, do privilégio de ter ao seu alcance a oportunidade de interpretar obras de todos os períodos musicais, assim como têm também disponíveis, para a performance dessas mesmas obras, cópias dos instrumentos originais desses períodos (duas realidades que até ao Romantismo não se concretizaram). Este último facto traz uma grande variedade a nível das interpretações, porque oferece aos intérpretes a possibilidade de escolha entre instrumento moderno ou instrumento original (para o qual foi escrita determinada obra) (Lima, 2017, p.10).

## **Abordagem em “re” interpretações artísticas**

Desde os primórdios da Humanidade que o Homem conta estórias ao semelhante. Algumas delas são estórias que se experiencia e outras simplesmente que se ouve falar. Para estas estórias que não são experienciadas na primeira pessoa, há um grande esforço por parte do orador para se manter fiel aos factos, porém nunca se tem a exacta certeza de como a situação ocorreu. Algumas pessoas levam o facto a outro nível, um nível em que acrescentam um toque pessoal ao relato. Estas podem ser escritores, pintores ou mesmo realizadores. Actualmente é comum assistir-se a uma peça, ou mesmo um filme, que é um *remake* de um trabalho pré-existente. “Romeu e Julieta” do grande dramaturgo William Shakespeare é um óptimo exemplo. Já foi representada inúmeras vezes ao longo dos tempos e conta com duas populares adaptações no cinema. Uma em 1968 pelo realizador Franco Zeffirelli e outra em 1996 por Baz Luhrmann. No primeiro caso, o guarda-roupa usado era à maneira da época para se criar uma atmosfera do séc. XVI. No segundo, a abordagem foi diferente, mais contemporânea. Avaliando cada uma das abordagens, pode-se dizer que a versão de Zeffirelli é a mais similar à peça, a questão é que continua a ser uma adaptação cinematográfica. Mesmo a peça “Romeu e Julieta” que

é representada nos palcos de Hoje, não é exactamente como a que fora representada no tempo original. E claro que há sempre versões contemporâneas que se aproximam da versão cinematográfica de Luhrmann.

Até mesmo os mais célebres pintores pintaram as suas próprias versões de histórias e/ou situações famosas. Quantas versões existem de “O Julgamento de Páris”? P. Rubens, S. Botticelli e L. Cranach foram alguns destes mesmos pintores que pintaram o seu próprio ponto de vista sobre esta história universal.

Naturalmente que na Música este tipo de abordagem também surge, sendo uma prática corrente. O pianista Kenneth Hamilton toca versões “não-informadas” de J. S. Bach por Busoni, Rachmaninov e Liszt. Sobre isto, Hamilton diz “*For make no mistake, as soon as we play Bach on a modern piano we are creating a transcription of his music.*”<sup>5</sup> Para fundamentar tal afirmação, ele acrescenta “*Would Bach have bothered about this? Not likely. In his day, there were no harpsichordists, clavichordists or organists, just keyboardists, who turned their hand to whatever instrument happened to be available.*”<sup>6</sup>

Com todas estas influências e escolhas, naturalmente que assistimos ao debate sobre a autenticidade das performances e a conseguinte escolha sobre a utilização de instrumentos históricos (como reproduções) ou instrumentos modernos para obras de época. Naturalmente os primeiros correspondem ao tipo de sonoridade que se crê terem sido os pretendidos pelos compositores da altura.

No entanto, a questão primordial e fundamental não passará somente pela utilização de determinado instrumento, mas sim pela forma como se aborda e interpreta a música em questão, levando assim em consideração uma abordagem historicamente informada mesmo em instrumentos modernos, neste caso, na flauta transversal.

Rachel Brown, uma das mais conceituadas flautistas da actualidade que se dedica à HIP escreve que:

*Merely performing on an ‘authentic’ instrument does not make one’s performance in any way ‘correct’ or necessarily better just as theoretical knowledge is of little use if the vital inspiration and spirit of performance is lacking. (...) No one should be deterred from playing old music on modern instruments, but the ready availability of original nineteenth-century flutes and copies of eighteen-century ones, together with access to*

---

<sup>5</sup> Em King’s Place Magazine, 2013, p. 15

<sup>6</sup> Ibid.

*manuscripts, prints and facsimile reproductions, should inspire everyone to explore historical music with new-found confidence and authority* (Brown, 2002, p. xi-xii).

## A evolução do instrumento

A flauta transversal/traverso foi um instrumento que se popularizou ao longo dos séc. XVII e XVIII. Viu o seu repertório expandido em várias formas (como solístico e orquestral) e em vários compositores (como Bach e Vivaldi), sendo reconhecido como um instrumento de sonoridade doce, mas virtuoso e versátil.

Estas flautas estavam constantemente a sofrer alterações durante os séc. XVIII e XIX. O diapasão variava de local para local e certas invenções retinham popularidade apenas temporariamente, tornando-as úteis para um repertório específico e por isso, limitado (Brown 2002).

Verificamos assim que durante a mesma época, os instrumentos (neste caso as flautas) diferiam não só de país para país, como também de região para região. Toda esta grande diversidade causa uma complexidade a vários níveis, desde quer à interpretação musical como ao domínio técnico da própria flauta.

Ao longo do século XVIII os flautistas conheciam bem o seu instrumento, tanto as suas potencialidades como os seus pontos fracos e sabiam como adaptar-se às suas limitações. Porém, foi também ao longo deste século que as transformações no traverso foram notórias. A flauta de 6 orifícios e só com uma chave tão popular na música de Bach, foi-se alterando para uma flauta com várias chaves para poder corresponder às exigências da evolução histórico-musical.

**Figura 2.** Apresentação de vários modelos de flauta transversal dos séc. XVIII e XIX



*Nota.* Retirado de *All About the Flute* (<https://allabouttheflute.weebly.com/history-and-development.html>)

Devido à sua versatilidade, este instrumento foi integrando diversos agrupamentos trazendo novos desafios. Contudo, face às acusações de monotonia, os flautistas incorporavam nuances expressivas no seu som, incluindo *messa di voce*, um pequeno crescendo e diminuendo numa nota, que era recomendado na maior parte dos métodos para flauta publicados mesmo até em pleno séc. XIX.

De qualquer forma, os gostos eram variados um pouco por toda a Europa e mesmo os modelos de instrumentos diferiam para prover esses mesmos gostos. Porém, Boehm procurava uma maior uniformidade de qualidade ao invés de quantidade sonora. Segundo Brown (2002) na Alemanha, aqueles que se opuseram ao sistema Boehm, argumentavam que estas flautas modernas possuíam uma sonoridade típica dos instrumentos de palheta.

### **2.3. Definição do problema e objectivos da investigação**

Ao longo da sua aprendizagem a mestranda sempre nutriu um gosto e atenção especiais para com o repertório de origem mais antiga, nomeadamente do período barroco. Porém, foi verificando e tomando a consciência de que este tipo de repertório necessitaria de um conhecimento mais específico de execução e que este nem sempre estaria ao alcance de uma camada de aprendizagem mais nova. A presente problemática caracteriza-se pela questão de que em que faixa etária se deverá iniciar a introdução destes requisitos e de que forma pode ser feita essa iniciação. O formato de recolhimento destes dados deu-se através da análise das aulas da PESEVM, tendo este sido complementado pela informação obtida em duas entrevistas feitas a dois flautistas e experientes professores: Pedro Couto Soares e Ricardo Alves.

O objectivo do presente estudo é a sensibilização e criação de ferramentas que possam auxiliar tanto alunos como professores na interpretação da música do período barroco, contribuindo assim para a construção de uma performance historicamente informada nos níveis de iniciação, básico e secundário do ensino oficial da música. Desta forma, pretende-se também contribuir para um melhor entendimento da música deste período, criando mais competências e munindo os alunos de uma maior consciência de diferentes linguagens e estilos presentes no repertório da flauta transversal.

Como objectivos específicos, são identificados os seguintes:

- Verificação da pertinência do estudo de obras de época nos níveis acima referidos através de entrevistas a outros docentes;
- Verificação e análise da presença de reportório de música barroca em programas da disciplina de flauta transversal em alguns conservatórios portugueses;
- Identificação dos benefícios do trabalho de obras de época como ferramenta de aprendizagem do instrumento;
- Sugestão de exercícios e outras ferramentas que possam ser aplicadas no estudo de obras de música barroca.

## **2.4. Metodologia**

A metodologia aplicada dividiu-se em dois campos, a consulta do programa da AMO e sensibilização e experimentação da área a trabalho durante as aulas da PESEVM e realização de entrevistas a professores experientes do ensino vocacional da música.

Esta investigação de natureza qualitativa, elaborada com o auxílio de entrevistas, pesquisa documental e experiência académica e profissional, pretende estudar e divulgar os benefícios de uma abordagem historicamente informada aquando o estudo e apresentação de obras do período barroco em alunos que frequentam o ensino oficial da música.

Para enquadramento e contextualização da temática, recorreu-se a uma vasta consulta de documentação, dissertações, artigos científicos e bibliografia por meio de bibliotecas, repositórios e outros endereços *online*.

### **População, amostra e sensibilização da temática**

O grupo de trabalho alvo de sensibilização e experimentação da presente temática foi o mesmo que o presente nas aulas lecionadas da PESEVM. Desta forma houve uma grande proximidade com a proposta e execução de tarefas dos alunos. Para cada aluno foi sugerida uma peça de estética barroca que se adequasse ao seu nível de aprendizagem. Tendo em mente a abordagem dos requisitos como sonoridade, afinação, articulação e vibrato neste tipo de reportório, foi desenvolvido e trabalhado um conjunto de ferramentas de auxílio à abordagem destas mesmas peças com os discentes.

## 2.5 Sistematização dos requisitos do Reportório Barroco na Flauta Transversal

### 2.5.1 Sonoridade

*Because not all persons are fond of the same kind of tone, but differ amongst themselves in this matter; since one individual likes a strong, full sound, but at the same time not bright and ringing; another likes a strong and shrieking one; still another a thin, biting and sharp one, a fourth a thin and feeble sound, etc., it is therefore impossible to establish a tone-quality that can be recognised as beautiful in general (Tromlitz 1791 p.111).*

Ao longo dos tempos e em diferentes Eras, vários flautistas tornaram a questão do som como sendo primordial na sua vida de instrumentista. Pode considerar-se que este é parte integrante na identidade de um músico e foi largamente debatido em diversos contextos.

Enquanto que Quantz (1752) modelou o seu som com base numa sonoridade da voz contralto, já Hugot e Wunderlich (1894) procuraram uma emissão suave, clara e vigorosa sempre relacionada com as capacidades do próprio instrumento.

Tal como o próprio instrumento sofria alterações de região ou mesmo de país para país, o próprio ideal sonoro também gerava alguma controvérsia. Em 1793, John Gunn comentou que quase todos os flautistas de dois grandes centros académicos ingleses, procuravam um som igualmente cheio em toda a tessitura do instrumento e que, quando alcançado, era pensado como o ponto máximo do que o instrumento é capaz. Em relação a isto, Gunn diz que este tipo de som é contrário à natureza da flauta cujo carácter, pela sua afinidade para com a voz feminina, a sua suavidade, graça e expressão terna, não poderá ter a ousadia e expressão bélica daqueles sons cheios e demasiado fortes que parecem simular as notas de um trompete. O músico remata: *“like asking a painter whether it were better for a picture to be all light, or all shadow.”* (Gunn, 1793)

Atualmente, ouvindo música barroca tanto em instrumentos históricos como em instrumentos modernos, é notório que os nossos ouvidos estão predispostos para outras sonoridades e volumes. A comparação artística entre instrumentos históricos e modernos em formas de intensidade, qualidade sonora e competências técnicas, é algo que não deve existir uma vez que os instrumentos modernos sofreram várias modificações ao longo dos séculos.

Para uma melhor perspectiva, deve avaliar-se a sonoridade com base na comparação das características de determinado instrumento em função do desafio da música escrita expressamente para o mesmo. As características dos instrumentos tendem a contribuir para o estilo musical de determinada composição e por isso, o estudo destes instrumentos são parte essencial no estudo da abordagem de qualquer repertório musical. As alterações que os instrumentos sofreram ao longo dos séculos permitiram que se conseguisse tocar mais uniformemente. No caso da flauta transversal, conseguiu-se gerir de forma mais eficiente as passagens cromáticas. Segundo Cyr (2003):

*The one-keyed baroque flute played in certain keys with difficulty, but it possessed a natural standing of sounding in wich some notes of a scale sounded clear and open while others were more shaded or “coovered” in sound (Cyr, 2003, p.25).*

### **Escrita sobre o traverso**

O traverso foi concebido com corpo cónico tendo o pé mais pequeno que a flauta moderna. Os orifícios de embocadura e de dedilhações também são mais pequenos. Estas características contribuem para um som menos brilhante, mais doce e suave. Em suma, um som mais delicado.

O conceito de sonoridade do traverso divergia mais do que o que diverge actualmente. É claro que o conceito também se foi alterando ao longo do tempo. Quantz (1752) descreveu que a sonoridade mais agradável é aquela que mais se assemelha a uma voz de contralto do que de soprano e que o desafio do flautista é produzir um som claro, penetrante, consistente, redondo e acima de tudo agradável. Já Mohant (1759) escreveu que o som do traverso é cheio, redondo e claro. É bonito quando em adição é suave, delicado, ressonante e gracioso. Arnold (1787) preferiu descrever o som do traverso como cheio, redondo e suave e Tromlitz (1791) escreveu:

*(...) the only model on which an instrumentalist should form his tone is a beautiful human voice...one that is bright, full and resonant, of masculine strength, but not shrieking; soft, but not hollow; in short, for me a beautiful voice is full of timbre, rounded, singing, soft, and flexible.*

### **Homogeneidade do som versus note-shaping**

*...good execution must be varied. light and shadow must be constantly maintained. No listener will be particularly moved by someone who always produces the notes with the same force or weakness and, so to speak, plays always in the same colour... Quantz (1752)*

O conceito moderno de homogeneidade do som difere bastante com o conceito sonoro barroco. Neste último, o traveso mostra-se um bom exemplo sendo que cada nota tem o seu carácter especial, algumas são claras, outras escuras, outras ainda fortes ou fracas. As notas com dedilhações directas são geralmente mais sonoras que as de forquilha, que são mais fracas e que devem ser tocadas suavemente e brandamente. Esta questão é de extrema importância uma vez que acusticamente, as forquilhas diferem das outras dedilhações porque os harmónicos não são coincidentes. Esta característica natural do instrumento nutre a música de várias cores distintas.

Assim, cada escala no traveso tem o seu próprio timbre, sendo que ré maior (mais sonora por ter quase todas as notas dedilhações directas) produz uma cor diferente de fá maior (menos sonora por ter várias notas com dedilhações em forquilha).

Para o final do séc. XVIII e à medida que se foi acrescentando chaves ao traveso, o conceito de homogeneidade foi-se gradualmente alterando para as proporções como nós conhecemos actualmente.



*This extreme use of subtle amounts of dynamic inflection probably represented the general practice of the period prior to the appearance of Quantz's book.*

**Figura 4.** Adagio – Sugestão de representação gráfica de inflexões de dinâmicas por Haynes.



*Nota.* Haynes, 2007, p.198

## 2.5.2. Afinação

*It is true that the flute has certain imperfections in several chromatic keys. This defect can be easily remedied, however, if the player possesses a good embouchure, a good musical ear, a correct system of fingering, and an adequate knowledge of the proportions of the notes. Quantz (1752)*

No Barroco a afinação e o diapasão variavam consideravelmente. Nas mesmas cidades, poderiam existir órgãos afinados com diapasões diferentes e tanto a música secular como a ópera também eram interpretadas em diferentes diapasões.

As cordas e os cravos tinham uma grande capacidade de transmutação de afinação/diapasão que, dependendo da resistência das cordas, a variação podia oscilar até meio-tom para ir ao encontro de outros instrumentos menos flexíveis.

No caso das flautas (incluindo o traverso), existiam peças extra de corpo do instrumento que consoante o seu tamanho, variavam o diapasão e a afinação. Quantz descreve flautas com seis partes de corpo extra (*corps de rechange*, adicionadas por volta de 1720) que permitiam ao instrumento variar o seu diapasão num intervalo de quase uma terceira menor. O flautista observou ainda que o diapasão geralmente usado em orquestra, variava consideravelmente de acordo com o local e a hora do dia. Ele considerava que esta diversidade não era benéfica para a música sendo que os cantores e instrumentistas de sopros e cordas que tocavam em diferentes afinações, requeriam ajustes tanto dos seus instrumentos como da sua própria técnica. Quantz defendia o uso de um só diapasão, mas o seu desejo só se veio realizar após quase dois séculos.

### **A afinação temperada**

Actualmente não existe um standard internacional que convencionou a afinação a usar, mas a afinação temperada é a preferida para os instrumentos modernos de tecla. Neste sistema todos os meios-tons dentro de uma oitava são igualmente espaçados uns dos outros e as quintas são ligeiramente mais baixas do que as perfeitas e as terceiras maiores, são ainda maiores. Uma vez que os meios-tons são espaçados de forma igual, todos os intervalos do mesmo tipo soam de maneira semelhante. Mesmo as terceiras, quartas e quintas que estão de alguma forma desafinadas, muitos de nós já estamos habituados à afinação temperada e mal notamos as suas desvantagens.

Peças com passagens cromáticas com notas enarmónicas (como Mi sustenido e Fá), são especialmente adequadas à afinação temperada, mas em algumas situações outras opções poderiam ser melhores.

Esta afinação temperada só vigorou em uso geral já no séc. XIX. No Barroco eram usados muitos temperamentos que favoreciam umas tonalidades em função de outras. Os compositores usavam raramente tonalidades com mais de três alterações uma vez que a maior parte da música escrita nessa época não foi escrita para a afinação temperada. Interpretar uma peça num temperamento histórico apropriado irá trazer vários aspectos sonoros que de outra forma seriam ocultados. O ouvinte irá ter consciência dos diferentes

tamanhos de determinados intervalos. O temperamento desigual ajuda o intérprete a tocar música sem tantas restrições de notação uma vez que auxilia na condução para certas dissonâncias de modo a aumentar a sua tensão e também passar rapidamente por outras passagens de forma a alongar-se na sua resolução. Este tipo de temperamento também adiciona interesse e uma sequência musical, por exemplo: sempre que um motivo é exposto soa de maneira diferente. Ou seja, a exposição do tema a diferentes tonalidades vai ser sempre diferente porque os meios-tons e figuras cromáticas não são todas do mesmo tamanho. Para além de tudo, o temperamento contribui para determinados efeitos da Música e tornou-se assim uma das várias ferramentas expressivas à disposição do músico.

### **Escolha do diapasão para performances modernas**

Considerando que estes tipos diferentes de diapasão possam parecer não cruciais aos instrumentistas de Hoje, existem algumas considerações importantes. A sonoridade distinta dos instrumentos modernos é consideravelmente diferente consoante o diapasão. Num diapasão mais alto, o instrumento projecta melhor e soa mais brilhante e ágil, ao passo que em diapasões mais baixos, produz um som mais suave, doce que se funde especialmente bem com outros instrumentos. Mesmo não havendo grandes oscilações no diapasão, há que ter todos estes factores em conta.

### **Afinação do instrumento**

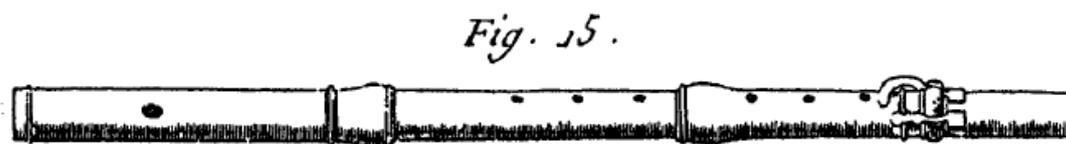
O traverso é um instrumento desafiante no que toca à afinação. Esta é afectada pelos mais subtis movimentos dos dedos, pressão de ar e embocadura. Esta sensação de desafinação do traverso já vem do próprio séc. XVIII. Tromlitz (1791) escreveu que talvez o traverso fosse o instrumento mais difícil de tocar de forma afinada. Ele acrescentou que a própria irregularidade do som, pressão de sopro, embocadura incorrecta e instrumentos mal concebidos, contribuíam para este facto de afinação precária. Quantz (1752) acreditava que especialmente um bom ouvido ajudava a ultrapassar o problema de afinação. Já Gunn (c.1793) também acreditava que a responsabilidade recaía sobretudo no instrumentista e não no instrumento.

Deve-se ter em conta o temperamento a uso e especialmente as notas enarmónicas. Um bom flautista irá ajustar a afinação da nota dependendo da sua função na tonalidade

em questão. As notas enarmónicas eram tratadas de forma diferente como é o caso de Sol sustenido (mais baixo) e Lá bemol (mais alto).

Esta informação pode ser consultada em vários métodos de flauta nomeadamente desde Hoteterre (1707), até aos mais tardios Tormlitz (1791) e Gunn (c.1793). Quantz chegou mesmo a desenhar um traverso com duas chaves: uma para Ré sustenido e outra para Mi bemol.

**Figura 5.** Traverso com duas chaves desenhado por Quantz.



*Nota.* Quantz, 1752, p.28

Embora uma boa afinação seja difícil de obter, a resposta de um instrumento permite aos músicos a execução de uma afinação mais estável. Dependendo do instrumento, várias técnicas foram usadas para a verificação da afinação, incluindo o controlo de embocadura e de ar, dedilhações ou cobrição do bisel.

Os dois principais factores que influenciam a afinação na flauta transversal são a quantidade de ar (se for pouca a afinação baixa, se for muita a afinação sobe) e a área coberta pelo lábio do flautista no orifício de embocadura. Neste sentido, Tromlitz (1791) chegou a escrever um guia de afinação nota por nota em todas as escalas.

Para o flautista moderno, todas estas nuances são importantes não só para a performance, mas também para a abordagem a ter em determinada peça, tendo especial atenção à tonalidade e intervalos que esta apresenta.

### 2.5.3. Articulação

Assim como o tempo e dinâmicas, que na maior parte das vezes não estão indicadas, as marcações de articulação também podem estar ausentes. Quantz (1752) descreve a escolha apropriada de articulação como um processo de dar vida às notas. Assim, o instrumento tem a habilidade de adicionar vida (espírito ou carácter) à música através do ataque escolhido para cada nota.

Enquanto solista, o músico tem uma liberdade considerável de escolha no que toca à articulação, mas em grupo, a articulação deve ser escolhida cuidadosamente para que cada um contribua com a sua parte para o espírito da música. Quantz (1752) afirmava que a mesma passagem poderia dar azo a uma grande variedade de articulações. Assim, o papel do músico é escolher aquilo que é mais apropriado.

Para um melhor entendimento do uso expressivo de articulação durante o Barroco, é útil explorar as relações entre os diferentes tipos de articulação usados por cantores, instrumentistas de sopros, cordas e teclas. Interpretar música de câmara do Barroco dá inúmeras oportunidades aos cantores e instrumentistas para corresponderem as suas articulações. Uma passagem imitativa poderá requerer articulações similares de diferentes instrumentos. Segundo Cyr (2003), num ensemble onde os sopros dobram frequentemente os violinos, devem adaptar a sua articulação às cordas. Os instrumentistas podem chegar à mesma articulação por diferentes técnicas, mas devem começar por formular um conceito similar do som desejado.

A individualidade inerente de interpretação da música a solo permite uma grande variedade de articulação, incluindo combinações de ligaduras e notas separadas. Embora as ligaduras fossem conhecidas pelos músicos do séc. XVIII, parece que só eram marcadas muito raramente, especialmente em fontes impressas.

A articulação do flautista consiste no uso de sílabas na articulação da língua que produz um ataque mais suave ou mais forte. Os instrumentistas franceses costumavam usar sílabas curtas cujas consoantes eram ou suaves ou ásperas como “tu” e “ru” e alternavam-nas de maneira a produzir um ritmo ligeiramente desigual chamado *notes inégales*. Embora estejam escritas de forma igual, a primeira nota teria um valor superior à segunda, tornando assim esta última mais curta. Isto poderia variar desde uma fraca

percepção de desigualdade, até ritmos extremamente pontuados, dependendo do andamento e carácter da peça.

Hotetterre nos *Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec, et du hautbois* de 1707, recomendou o uso das sílabas acima descritas para tornar o toque mais agradável e para evitar demasiada uniformidade do golpe de língua. O golpe mais comum é “tu”, que é usado nas semibreves, mínimas, semínimas e na maior parte das colcheias, tanto em notas separadas ou em notas diferentes. Nas passagens diatónicas, o flautista sugere (em regra geral) a alternância entre “tu” e “ru. Cyr (2003) acrescenta que por vezes a decisão de uso exclusivo de “tu” com a alternância de “ru”, depende da métrica. No exemplo seguinte, a métrica sugere uma articulação rápida e separada que requiere o uso de “tu” excepcionando as notas fracas no conjunto das semicolcheias.

Figura 6. Usos de "tu" e "ru" segundo Hotetterre por Cyr.

The figure displays seven musical staves, each with a different time signature and a sequence of notes. Below each staff, the syllables 'tu' and 'ru' are written to indicate articulation. The staves are as follows:

- Staff 1: 3/8 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Syllables: tu tu ru tu tu tu ru tu ru tu.
- Staff 2: 2/4 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Syllables: tu ru tu tu tu ru tu tu.
- Staff 3: 2/4 time signature. Notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Syllables: tu tu ru tu tu tu tu tu ru tu.
- Staff 4: Common time (C). Notes: quarter, quarter. Syllables: tu tu tu ru tu.
- Staff 5: 3/8 time signature. Notes: quarter, quarter. Syllables: tu tu ru tu tu tu ru tu tu tu ru tu tu.
- Staff 6: 3/8 time signature. Notes: quarter, quarter. Syllables: tu tu ru tu tu tu tu tu.
- Staff 7: 3/8 time signature. Notes: quarter, quarter. Syllables: tu tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu.

Nota. Cyr, 2003, p.101

A alternância destas duas sílabas nas passagens com colcheias, produz uma articulação ligada suave que é apropriada para passagens que requerem *notes inégales*.

Notando as diferenças entre os golpes de língua dos instrumentos de madeira, Hotetterre recomenda que se deva adaptar uma articulação moderadamente acentuada, dependendo do instrumento que se toca mais suave no traverso, mais marcada na flauta de bisel e ainda mais pronunciada no oboé.

Outros flautistas adoptaram as sugestões de articulação de Hotetterre, como é o caso de Peter Prelleur, que no seu tratado *The Modern Musik-Master* ou *The Universal Musician*, publicado em Londres em 1731, aconselha o uso de “tu” e “ru” no seu trabalho.

Para Corrette (1735) e Mahaut (1759), os golpes de língua não deveriam ser limitados a “tu” e “ru” para ligaduras com mais de duas notas. A articulação ligada chamada “*lourer*”, requeria uma articulação da língua tão suave que não deveria ser praticamente notada.

Quantz (1752) também favoreceu sílabas alternadas como “ti-tiri” e “di-diri”. Estas articulações também eram usadas não só por flautistas, mas como fagotistas e oboístas. O flautista também descreveu a articulação dupla em que duas sílabas “did’ll” são empregues para as passagens extremamente rápidas e acrescenta que produz um pequeno acento métrico em cada pulsação que ajuda no fraseio musical.

**Figura 7.** Representação de articulação silábica de Quantz – “ti” e “di”



*Nota.* Quantz, 1752 p.73

**Figura 8.** Representação de articulação silábica de Quantz – “di” e “ri”



*Nota.* Quantz, 1752 p.79

Todo este conjunto de opções de articulação oferece uma grande diversidade de discurso à interpretação. Uma das estratégias utilizadas para a escolha de articulação a ser usada, é a proximidade que as notas têm entre si. Assim, quanto maior o intervalo, mais articuladas devem ser as notas, considerando que os graus conjuntos também devem beneficiar de uma articulação menos separada.

## 2.5.4. Vibrato

Numa primeira instância, e antes de começar a falar sobre o vibrato e o seu uso, é importante entender o que realmente o vibrato significa. Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* a definição de vibrato é:

*“From Latin vibrare to shake. A slight and more or less rapid fluctuation of pitch for expression purposes; the term is sometimes applied to fluctuation of intensity.[...] Wind instruments: On wind instruments vibrato is produced by a controlled irregularity in the wind supply, effected in various ways: it can also be produced by the movements of the fingers over the soundholes..[...]”*<sup>7</sup>

Porém, no seio musical nem sempre é simples descrever o que é de facto o vibrato. Claro que depende maioritariamente do tipo de instrumento que é utilizado. Se se perguntar a um cantor/a qual a forma de se fazer vibrato, será certamente muito diferente de um instrumentista de cordas. Provavelmente a abordagem de um flautista será mais idêntica à de um cantor/a uma vez que o princípio é o mesmo. Mesmo assim, toda a concepção em volta desta matéria tem vindo a mudar ao longo do tempo e com as alterações que os próprios instrumentos sofreram.

Jacques Hottetterre no seu tratado escreveu sobre *flattement* (ou pequenos *tremblements*) no Capítulo IX “*On the flattements or minor tremblements, and the battements*”. De acordo com o editor e tradutor David Lasocki “*The flattement is a fingered vibrato onto the flat side of the note in question.*” Posto isto, o único tipo de “vibrato” mencionado por Hottetterre é o *flattement*. Não há nenhuma referência ao vibrato no tratado inteiro. Neste mesmo capítulo, Hottetterre explica como fazer o

---

<sup>7</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.IXX, pp 697-8

*flattment* através do movimento dos dedos perto dos orifícios ou mesmo na extremidade dos mesmos, dependendo das notas a serem executadas.

No tratado de Quantz existe um parágrafo que parece explicar a ideia deste ornamento. No Capítulo XIV “Of the Manner of Playing the Adagio”, no parágrafo 10, Quantz menciona: [...] *making a vibrato with the finger on the nearest open hole.* [...]. O uso da palavra “vibrato” foi uma escolha por parte do editor Edward Reilly que sobre isto escreveu: *Bebung (flattement)(...) This passage is one of Quantz’s rare references to the Bebung (...) The Bebung is not a vibrato in the modern sense. In the eighteenth century it was considered a special kind of embellishment similar to the shake.*”

No séc. XVIII o vibrato, como já referido anteriormente, era chamado de *flattement* em francês, *bebung* em alemão e *softening* ou *lesser shake* em inglês, era considerado como um ornamento e por isso era comumente referido em conjunto com outros ornamentos essenciais como os trilos, apogiaturas, mordentes, etc. Na verdade, Hotteterre compara simultaneamente as dedilhações para o *flattement* e para o *battement*. A maior parte deles eram feitos com a mesma dedilhação com a diferença que o *flattement* era feito à beira do orifício enquanto que o *battement* cobria os orifícios por inteiro. Esta comparação sugere uma prática similar ao trilo, porém Corrette (1735) afirmou que o *flattement* é de execução mais lenta que o trilo e já Tromlitz (1791) escreveu que poderia ser rápido ou lento (mas não demasiado rápido), uniforme ou diminuindo de intensidade.

Conclui-se que o vibrato tal como o conhecemos actualmente, não era prática da época. Existiam algumas flutuações e nuances, mas seriam executadas de forma dedilhada e como ornamento.

Em Munique, no ano de 1832, Theobald Boehm (1794-1881) fez ao seu primeiro protótipo de flauta moderna, mostrando a sua forma definitiva na “Grande Exibição” de Paris em 1851 com Berlioz como testemunha. No seu tratado, Berlioz (1851) escreve:

*“The fingering of M. Boehm’s instruments is essentially different from that used on other types, hence the resistance by many players to the introduction of the new system. It would cost them too much to relearn their instrument, and it is easy to see that the example of MM. Dorus and Brunot, who did not hesitate to start their flute studies over again, has few imitators even among young players. We are convinced, however, that the Gordon-Boehm system will soon prevail.”*<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> O presente excerto provém de uma descrição que o próprio Berlioz escreveu quando esteve na “Grande Exibição” em Paris e pode ser lido no seu tratado.

Assim como previra Berlioz, a flauta Boehm prevaleceu, trazendo novas possibilidades para o meio flautístico. No entanto, há que considerar que o “vibrato dedilhado”, o *flattement* não é de possível execução na flauta moderna *ie* na flauta de Boehm. Muito provavelmente, o vibrato por nós conhecido tenha começado com este novo instrumento embora esta data não corresponda à situação real da flauta na altura.

## 2.6. Possíveis Práticas Pedagógicas

### Referências e ferramentas para o estudo de uma performance historicamente informada

Um dos pontos cruciais quando se interpreta música de outro período, nomeadamente barroco, é ter em mente as diferenças dos instrumentos de época e dos instrumentos modernos.

Geralmente os instrumentos de sopro modernos são maiores e mais pesados face aos seus antepassados barrocos. A flauta transversal não é excepção. Deve-se ter a percepção deste facto simples e por conseguinte, o entendimento das suas implicações técnicas e musicais irão contribuir para uma melhor interpretação da música deste período.

Alguns livros de instrução musical barrocos comparam frequentemente os músicos a actores, o fraseado musical com discurso e a expressão das notas com a expressão das palavras. Assim, ao interpretar a música dessa época poderá ser considerada uma abordagem viva e variada, cheia de contrastes e de cores. Quanto ao fraseio, variedade de articulação e ligaduras, como formas de ornamentação – formas que potenciam a expressão de acordo com as nossas próprias ideias, mas não como limitações nas nossas decisões interpretativas. Para estas mesmas decisões existem vários factores a ter em conta como: as partituras que estejam mais perto do *Urtext*, leitura de tratados da época (tanto de domínio teórico como de instrumento) e conhecimento dos instrumentos da altura que irão ajudar na percepção do timbre e equilíbrio instrumental.

Uma performance musical prende-se com o equilíbrio entre o que está escrito, a partitura e aquele que a interpreta - o músico. Este mesmo equilíbrio tem várias condicionantes como a época ou o compositor. No Barroco, o intérprete musical era

considerado igualmente importante como a partitura e em alguns casos, mais importante ainda. Por isso, as partituras de então não providenciavam a informação que competia à responsabilidade criativa da Música, como por exemplo a articulação, dinâmica e ornamentação.

As duas grandes influências na música barroca são: a dança (o seu ritmo, estrutura e performance) e a linguagem (a sua entoação, estrutura e mensagem). Uma vez que as performances variam no tempo, circunstância e lugar, podemos perguntar-nos se é apropriado estudar tudo como “Barroco”, embora haja separação geográfica e por mais de um século. Segundo Cyr (1992), devemos ter em atenção os elementos comuns que tornam possível a consideração do Barroco (1600-1750) como um só:

- Importância da voz como modelo da performance instrumental;
- Importância das palavras na expressão na estética musical;
- Uso de baixo contínuo em quase todos os ensembles como base ou suporte de harmonia.

Existem elementos e princípios fundamentais do fraseado barroco como por exemplo: contratempos longos, curtos, ornamentados ou simples, que direccionam a frase para o tempo forte. Uma peça que normalmente começa em anacruse, geralmente o seu fraseado subsequente irá continuar na mesma forma e quando se altera, a frase deve ser evidenciada de forma diferente. Geralmente as frases terminam num tempo fraco do compasso e não devem invadir uma pausa. Cada frase deve mover-se para o seu clímax (geralmente que se encontra num tempo forte) com o seu subsequente diminuendo, mesmo que nessa forma existam maiores ou menores entoações.

Como flautistas da actualidade, praticamos o nosso instrumento de forma a que haja uniformidade entre a nota anterior e a que se segue, considerando que a notação é apenas uma questão de divisão matemática, rítmica referente à duração de cada som.

Esta linha de pensamento não ajuda na interpretação da música barroca, uma vez que irá conduzir a uma performance pesada e desprovida da atenção para os pequenos detalhes que podem estar escritos ou inerentes na música. Em adição, as gerais omissas de dinâmicas não oferecem a informação adicional a que se está habituado.

## **Proposta de abordagem dos requisitos de repertório barroco nos níveis de iniciação, básico e secundário do ensino especializado da Música**

### Sonoridade

Tendo em mente as diferenças sonoras entre o traverso e a flauta transversal, um dos pontos base é o entendimento da desigualdade sonora. Cada tonalidade tem uma cor diferente no traverso devido à dissemelhança de produção de cada nota. Há tonalidades mais brilhantes que outras e os compositores que escreviam para traverso solo sabiam-no, influenciando o carácter da peça. Ao invés de perpetuar a ideia de que esta desigualdade de notas pode ser uma fraqueza, na realidade é algo que vem fortalecer a personalidade da peça e por conseguinte, ser uma potencialidade.

### Articulação

Um excelente exercício para praticar a articulação é através de escalas. Desta forma pratica-se técnica, articulação e fraseio – alternância em escalas em 4/4 e 3/4, alterando a articulação e fraseio.

Um conceito base de articulação é o conceito de que cada ligadura significa diminuendo, que aquele certo tempo tem mais importância que os demais e a implicações directas que a dança e a retórica têm.

### Afinação

Para afinação e ajustes de cor deve-se ter presente que mais ar significa mais som, mas mais quantidade e rapidez de ar não são a mesma coisa. Um excelente exercício é pedir aos alunos que diferenciem entre mais ar e ar mais rápido através de um exercício de *mesa di voce* com notas longas com um afinador, tentando manter a afinação estável e constante. Poderá ser interessante explorar diferentes vogais em notas longas e escutar que tipo de resultado se pode obter.

## Vibrato

Em alguns conservatórios portugueses verificamos que o vibrato é incluído como temática a trabalhar a partir do 4º/5ª Grau<sup>9</sup>. Já no curso secundário de flauta transversal, é esperado que os alunos se sintam familiarizados com esta ferramenta interpretativa e que assim a possam usar em vários contextos. Usando como ornamento, poderá ser interessante introduzir em alunos mais velhos e que tenham uma melhor compreensão na matéria, através de notas longas, acompanhando o fraseio, tal como a *mesa di voce*.

## Proposta de exercícios de interação de conceitos

### A hierarquia no compasso

Cada peça inicia-se com uma informação bastante importante que é a indicação de compasso. Esta mesma indicação esclarece não só a hierarquia de uma peça, mas também das suas frases e por conseguinte, dos seus compassos.

Num compasso binário deve-se tocar o primeiro tempo mais forte (F) e o segundo mais suave (S). Num ternário, primeiro tempo deve ser forte (F), o segundo suave (S) e o terceiro menos forte que o primeiro (f). Já num quaternário, o primeiro tempo é o mais importante (F), o segundo suave (S), o terceiro menos forte que o primeiro (f) e o quarto mais suave que o segundo (s).

**Figura 9.** Exemplos de hierarquia dos tempos dos compassos.



Estas pequenas nuances podem ser interpretadas através da dinâmica e da articulação, criando assim microdinâmicas, de forma a realçar o que é mais importante, tal como num discurso.

<sup>9</sup> Os programas de Conservatórios consultados, podem ser verificados em anexo.

A articulação também actua como principal impulsionador para a interpretação da hierarquia do compasso. Consoante a duração e o tipo de ataque que se dá às notas, diferencia-se a frase potenciando a clareza do discurso. Aproveitando algumas sugestões de sílabas de Quantz (1752), eis uma pequena proposta de exercício para um compasso 3/4:

**Figura 10.** Exercícios de articulação no compasso.



Instruções:

Tocar a linha superior de forma que todas as notas tenham a mesma duração e articulação. De seguida, tocar a linha inferior tal como escrita. A primeira nota do compasso tem a sua duração completa com uma articulação também mais longa. Por seu lado, a segunda e terceira notas são tanto curtas em termos de duração como de articulação.

**Figura 11.** exercícios de microdinâmicas e articulação.



Instruções:

Tocar a linha inferior com a combinação do exercício anterior, diferenciando as notas com articulação e microdinâmicas tal como sugerido no exemplo.



- Antes de um ornamento;
- Entre notas com um grande intervalo;
- Antes de uma acentuação súbita;
- Para evidenciar uma nota da melodia que tenha uma figuração rápida, como por exemplo num tema e variações.

### *Bell-notes:*

Aquilo que mais define a forma de tocar elegantemente é determinada pela forma de como iniciamos e terminamos cada nota.

Uma nota não deve começar com acentuações desnecessárias ou ataques agressivos e não deve terminar como se a nota fosse cortada subitamente. Uma vez que se deve tocar de forma regular com os silêncios de articulação, é de extrema importância que a nota seja tocada de forma elegante. Aquilo a que se dá o nome de *bell-notes* é uma técnica de extrema utilidade para atingir este objectivo. Actualmente incorpora-se esta técnica num conjunto base de ferramentas interpretativas de qualquer flautista moderno, podendo assim aproveitar uma linguagem familiar, aplicando ao repertório em questão.

Esta técnica caracteriza-se pelo som de um sino (*bell*), com preciso ataque da nota resultando num som inicial cheio e progredindo num diminuendo natural até à extinção da nota. Continuação de colocação desta prática com exercícios no próximo capítulo.

## **2.7. Aplicação Pedagógica dos Conceitos durante o Estágio**

Durante a PESEVM a mestranda teve a oportunidade de trabalhar com os alunos da AMO algumas peças que se enquadram no repertório de estética barroca. A escolha destas peças foi fruto de um diálogo entre a mestranda e a professora cooperante com base no programa de trabalho já definido para os alunos. A todos eles foi feita uma pequena introdução sobre o período histórico e nomeadamente sobre o compositor, fazendo muitas vezes o paralelismo com imagens e locais que os alunos já possam ter visitado (por exemplo, Palácio Nacional de Mafra).

Existem inúmeros exercícios e jeitos de interpretar a música deste período. Todas as sugestões de exercícios e de interpretação são apenas algumas formas possíveis de abordagem e que em nada invalidam ou contrariam outras correntes ou ideias de interpretação.

**Tabela 18.** Proposta de peças de estética barroca trabalhadas nas aulas leccionadas da PESEVM

Estudante	Grau	Peça
A	I.3	H. Purcell - <i>Rigadoon</i> – Purcel - T. Wye Beginners book (pág.13)
B	1	J.B. Lully – <i>Melody</i> - T.Wye Beginners book (pág.27)
D	1	J.B. Lully – <i>Melody</i> - T.Wye Beginners book (pág.27)
F	1	J.S. Bach - <i>Menuet</i> - Sol maior - 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists, L. Moyses
K	3	G. F. Handel - Sonata em Sol Maior, 1 e 2 and.
L	3	G. F. Handel - Sonata em Sol Maior, 1 e 2 and.
M	4	G. P. Telemann - <i>Methodical Sonata</i> , 1 and. – Si menor
N	4	G. P. Telemann - <i>Methodical Sonata</i> , 1 and. – Si menor
O	4	M. Blavet - Sonata em Sol Maior
P	7	J.S. Bach - Partita em lá menor, 1 and.

### Nível 3 de Iniciação – Estudante A

**Figura 13.** Rigadoon de H. Purcell – Peça de trabalho do estudante A

H. PURCELL

Slowly

PUPIL

TEACHER

Nota. Wye, 2002, p.13

Esta pequena peça foi a sugestão de trabalho para o aluno de iniciação. Foi retirado do método de T. Wye (2002) que estava a trabalhar em aula. Desta forma, pôde-se fazer uma pequena introdução à interpretação da estética musical barroca com algo que era familiar ao aluno. Por ser um aluno de iniciação 3, os principais conceitos trabalhados com a professora Micaela foram a articulação e dinâmicas. Assim, o trabalho desenvolvido focou-se dentro deste âmbito.

Primeiramente contextualizou-se o aluno em relação à peça que lhe foi proposta a trabalho. Falou-se um pouco sobre o compositor da peça e mostrou-se o seu retrato.

**Figura 14.** Retrato impresso por Ken Welsh, (1825)



*Nota.* Retirado de *Posterazzi* online. (<https://www.posterazzi.com/henry-purcell-1659-1695-english-composer-from-crabbs-historical-dictionary-published-1825-poster-print-by-ken-welsh-design-pics-item-vardpi12323449/>)

De seguida, tentou-se introduzir alguns conceitos que fossem mais directos e mais imediatos como a articulação. Tendo a partitura como suporte visual, explicou-se primeiramente um dos conceitos base da escolha de articulação – a proximidade das notas. Quanto mais afastadas estão as notas, mais articuladas/separadas devem ser, sendo que o inverso também se aplica. As ligaduras representadas nesta edição, foram uma escolha do editor e que não estão presentes no original. Ainda assim, e por fazer parte do material de estudo do aluno, optou-se por as manter. Para além do conceito acima mencionado, referiu-se ainda que para que se perceba que são duas notas, a segunda nota que seja igual à primeira também deve ser mais destacada. Em conjunto com a mestranda, o estudante foi marcando na partitura (através dos símbolos que lhe são familiares como o *tenuto* e *staccato*) a forma como entendeu que as notas deveriam ser tocadas.

**Figura 15.** Resultado do exercício escrito de articulação da peça trabalhada com o estudante A



Após a tarefa concluída, o trabalho focou-se na sonoridade através das dinâmicas. Tal como a articulação, as dinâmicas eram interpretadas pelo desenho da frase. Depois de explicado o conceito, sugeriu-se ao aluno que olhasse mais uma vez para a partitura e que tentasse perceber como se poderiam fazer as nuances de dinâmicas. Depois de se ter tentado explicar por palavras, foi encorajado que o estudante representasse mais uma vez graficamente a forma como a frase deveria ser interpretada.

**Figura 16.** Resultado final da peça trabalhada com o estudante A



Os conceitos trabalhados foram bem desenvolvidos por parte do estudante A, verificando-se que após a exploração prática e sua conseguinte representação gráfica, a interpretação da peça ficou mais rica, levando a aluno a um melhor entendimento sobre o que estava a tocar.

### 1º Grau – Estudantes D e F

#### Estudante D

**Figura 17.** *Melody*, de J.B. Lully – Peça de trabalho do estudante D

**MELODY**

LULLY

Lento

TEACHER

*Nota.* Wye, 2002, p.27

Esta pequena peça foi a sugestão de trabalho para o estudante D do primeiro grau e foi retirada do método de T. Wye (2002) que estava a trabalhar em aula. Tal como o aluno de iniciação, pôde-se fazer uma pequena introdução à interpretação da estética musical barroca com algo que era familiar ao mesmo. Como já referido, este era um estudante que tinha iniciado a sua aprendizagem ao instrumento naquele mesmo ano e por isso, os principais conceitos trabalhados com a professora Micaela foram a articulação e dinâmicas. Assim, o trabalho desenvolvido focou-se dentro deste âmbito em adição à hierarquia do compasso.

Depois da contextualização histórica e apresentação do retrato do compositor, fez-se uma pequena introdução estética ao estudante D.

**Figura 18.** Jean-Baptist Lully – impressão de Gérard Edelinck (1695)



*Nota.* Retirado de British Museum online.

(<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG141248>).

Tal como para o estudante A, foram abordados os conceitos base de articulação e dinâmicas. Por ser uma peça relativamente simples, a mestranda aproveitou a interação destes dois conceitos para trabalhar a hierarquia do compasso.

**Figura 19.** Exemplo de hierarquia de um compasso ternário



Como a articulação também desempenha um papel fundamental para o desenho da hierarquia do compasso, aproveitou-se também para fazer uma pequena introdução às sílabas que podem ajudar nesta mesma articulação (di, ri e ti):

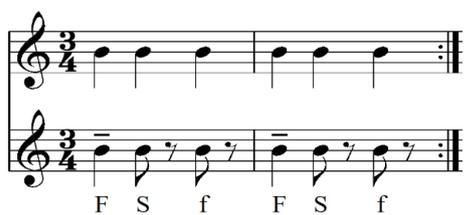
**Figura 20.** Exercícios de articulação no compasso ternário, com sugestão de sílabas de Quantz (1752)



Primeiramente pediu-se para tocar a linha superior de forma que todas as notas tivessem a mesma duração e articulação. De seguida, pediu-se ao aluno que tentasse executar as sílabas di, ri e ti sem a flauta para poder familiarizar-se com as diferentes técnicas de articulação. Ao conseguir executar, propôs-se que este tocasse a linha inferior tal como escrita. A primeira nota do compasso deveria ter a sua duração completa com uma articulação também mais longa. Por seu lado, a segunda e terceira notas seriam mais curtas tanto em termos de duração como de articulação.

Depois do estudante entender os exercícios propostos, foi pedido que unificasse os conceitos de uma só vez, interligando as microdinâmicas com a articulação. Assim tocou a linha inferior com a combinação do exercício anterior, diferenciando as notas com articulação e microdinâmicas tal como sugerido no exemplo.

**Figura 21.** Exercício de articulação no compasso ternário com microdinâmicas



Assim que o aluno assimilou o pedido, tentou transpor-se os conceitos para a peça a trabalho.

Antes da execução no instrumento, foi pedido que o estudante escrevesse na partitura a forma como entendia que a peça deveria ser tocada com base nos exercícios anteriores. Com a ajuda da mestranda, o aluno conseguiu completar a tarefa e de seguida, tentou executar, primeiro sem instrumento e depois com.

**Figura 22.** Resultado final do exercício escrito de articulação da peça trabalhada com o estudante D



Apesar de ter explorado exercícios que lhe eram novos, o estudante D conseguiu completar as tarefas que lhe foram propostas, conduzido a sua interpretação musical de forma mais crítica e informada.

## 1º Grau – Estudante F

**Figura 23.** *Menuet* de J.S. Bach – Peça de trabalho do estudante F

7. Menuet

J. S. Bach

The musical score is for a Minuet in G major by J.S. Bach, in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = c. 120 and a dynamic marking of *mf*. The second staff continues with *mf* and *p* dynamics. The third staff starts with a forte *f* dynamic and includes fingering numbers (1) and (2). The fourth staff includes *p*, *mf*, and *f* dynamics, and a fingering number (1). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nota. Moyse, 1956, p. 5

Este *Menuet* foi a peça que o aluno F trabalhou ao longo das suas aulas tanto com a professora Micaela Pinheiro como com a mestrandia, sendo que também a apresentou em contexto de audição. Uma vez que a peça estava a ser desenvolvida pela professora cooperante, a introdução de alguns elementos de estética barroca por parte da mestrandia tornaram-se mais acessíveis. A presente edição apresenta algumas sugestões de dinâmicas e de articulação por parte do editor. Optou-se por não alterar estas mesmas sugestões, desenvolvendo assim parte do trabalho em torno do que está escrito. Os principais conceitos desenvolvidos com este estudante foram a hierarquia do compasso, sonoridade e articulação.

Depois da contextualização histórica e apresentação do retrato do compositor, fez-se uma pequena introdução estética ao estudante F.

**Figura 24.** J.S. Bach – Retrato escola francesa, s.d.



*Nota.* Retirado de *National Geographic* Portugal. (<https://www.natgeo.pt/historia/2019/08/grandeza-de-bach-pode-dever-se-a-sua-anatomia>)

De um modo geral, e como se verificou para os alunos anteriores, o foco de trabalho deu-se maioritariamente no campo da articulação e sonoridade através dinâmicas. Por ser já uma peça desafiante para aluno, os conceitos que se tentaram introduzir foram mais gerais e simplificados. Tal como ao aluno D, explicou-se a importância do entendimento da indicação de compasso e que neste caso, que implicações práticas tem um compasso ternário.

**Figura 25.** Exemplo de hierarquia de um compasso ternário



Depois de explicado o conceito, foi pedido ao aluno que contasse os tempos do compasso com a intensidade sugerida, sendo o primeiro tempo forte (F), o segundo suave (S) e o terceiro menos forte que o primeiro (f).

**Figura 26.** Exercício de hierarquia de compasso e contagem de pulsação



Assim que a tarefa foi concluída, o trabalho avançou na área da articulação com a introdução das sílabas di, ri e ti, pedindo-se ao aluno que tentasse executar as sílabas sem

a flauta para que conseguisse familiarizar-se com as diferentes técnicas de articulação. De seguida e como exercício de consolidação, apresentou-se a seguinte imagem:

**Figura 27.** Exercícios de articulação no compasso ternário, com sugestão de sílabas de Quantz (1752)



Foi pedido ao estudante que executasse a linha superior com uma sílaba de cada vez. Assim pode explorar a colocação de cada sílaba as vezes que sentisse necessário até se sentir confortável com a técnica.

Ao conseguir executar o exercício, propôs-se que este tocasse a linha inferior tal como escrita. A primeira nota do compasso com duração completa com uma articulação também mais longa. Por seu lado, a segunda e terceira notas mais curtas tanto em termos de duração como de articulação.

Depois do estudante entender os exercícios propostos, seguiu para a partitura a estudo e tentou aplicar o que tinha aprendido. De forma a tornar as ideias mais claras e objectivas, o aluno escreveu na sua peça a articulação que queria executar. A presente peça era uma peça desafiante para o estudante F. Não obstante de ter explorado exercícios que não lhe eram habituais, executou-os com interesse e afinco referindo que se sentia mais conhecedor da peça e da forma como poderia executá-la melhor.

**Figura 28.** Resultado final do exercício escrito de articulação da peça trabalhada com o estudante F

### 3º Grau

Tanto o aluno K como L, ambos de terceiro grau, trabalharam alguns andamentos da sonata em sol maior de G. F. Handel. Depois da contextualização histórica e apresentação do retrato do compositor, fez-se uma pequena introdução estética barroca aos estudantes K e L com principal foco na articulação, sonoridade e afinação.

**Figura 29.** G. F. Handel – Retrato de Thomas Hudson (1741)



*Nota.* Retirado de *Wikimedia Commons*.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg\\_Friedrich\\_H%C3%A4ndel.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg_Friedrich_H%C3%A4ndel.jpg))

### Estudante K

O estudante K trabalhou o primeiro e segundo andamento da sonata em sol maior de G.F. Handel para flauta e contínuo. Por serem andamentos distintos na sua gênese e por apresentarem desafios diferentes, optou-se por trabalhar os mesmos conceitos de estética barroca em cada um deles, mas de forma diferente.

**Figura 30.** *Adagio*, primeiro andamento da peça a trabalho do aluno K



*Nota.* Schimtz, 1995, p.20

Como o primeiro andamento é mais lento, o desafio tornou-se na articulação, no fraseio, na afinação e na sonoridade. Assim, para uma boa interação dos conceitos, introduziu-se a articulação silábica

Tal como os alunos anteriores, foi feita uma pequena abordagem sobre a aplicação das sílabas sugeridas por Quantz (1752) em diferentes notas para potenciar a musicalidade do discurso. Foi pedido ao aluno que dissesse várias vezes cada uma das sílabas e que tomasse consciência qual o movimento que a língua fazia em cada uma delas. De seguida, pediu-se que replicasse esses movimentos no instrumento com a nota sol, a primeira do andamento. Depois de vários ensaios, o aluno começou a demonstrar a distinção de cada uma das sílabas com sucesso e então, passou-se para a sua directa aplicação na peça. Em conjunto com a mestranda, o aluno foi analisando o movimento da frase, integrando cada uma das sílabas nos locais em que achava apropriado.

**Figura 31.** *Adagio*, com resultado da integração das sílabas para articulação

The image shows a musical score for a piece titled 'Adagio'. It consists of four staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a trill (tr) over a note. The second staff also has a trill. The third staff begins with a forte (f) dynamic marking. The fourth staff starts with a 13-measure rest. The lyrics are: 'di di ri di di ri di ri di ti di ri ti di ri ti di ri ti di ti di', 'di di ri di di ri di ti di ri di di ri di ri di ri ti ti ti di ri di ri', 'ti ri di ri di di ri di ti di ri di ri di di ti di ti di ti di ti di ri di ri', and 'di ri ti di ri di ri di di ri di ti ti di ti ti di ti di ri di'.

Assim que tocou o que tinha escrito, o estudante K foi introduzindo inconscientemente alterações de intensidade sonora tanto a nível geral como em microdinâmicas. Porém, por questões de gestão de tempo de aula, este conceito de intensidade foi trabalhado no segundo andamento.

**Figura 32.** *Allegro*, segundo andamento da peça a trabalho do aluno K

The musical score for Figure 32 is written in G major (one sharp) and 2/4 time, marked *Allegro*. It consists of six staves of music, numbered 1 through 17. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are also some articulation marks like staccato and tenuto.

Nota. Schimtz, 1995, p.20

Por ser longo, este andamento foi trabalhado só até ao compasso vinte, como apresentado na figura acima. Este andamento era mais desafiante a nível técnico para o aluno e embora o foco se tenha dado nos mesmos pontos que no primeiro, a articulação foi adaptada e sugerida de forma mais simples. Pediu-se ao aluno que analisasse a partitura e que representasse a articulação com os símbolos que já conhecia – ligaduras, staccato e tenuto.

**Figura 33.** Resultado do exercício escrito de articulação da peça trabalhada com o estudante K

The musical score for Figure 33 is written in G major (one sharp) and 2/4 time, marked *2. Allegro*. It consists of six staves of music, numbered 1 through 18. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are also some articulation marks like staccato and tenuto. A trill mark (*tr*) is present above the final note of measure 10.

Depois da articulação representada, pediu-se ao aluno que executasse o que tinha escrito. Tentando aplicar o que tinha também sido desenvolvido no primeiro andamento, o estudante K tomou consciência das pequenas nuances de intensidade sonora que sobressaem com a diferença de articulação. Então seguindo o desenho da frase, o aluno foi marcando estas mesmas nuances e foi adicionando outras que se foi apercebendo ao longo da análise da partitura.

**Figura 34.** Resultado final do exercício escrito de articulação e dinâmicas da peça trabalhada com o estudante K

The image shows a musical score for a piece titled "2. Allegro". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece is divided into six systems of music, with measure numbers 1, 4, 7, 10, 14, and 18 marked at the beginning of each system. The first system starts with a dynamic marking of *mf*. The score includes various articulation markings such as slurs, accents, and hairpins, as well as a trill marking (*tr*) above a note in the 10th measure. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests and phrasing slurs.

No final de todas as tarefas, o estudante K sentiu-se extremamente motivado na interpretação dos dois andamentos trabalhados. Para além de ter cumprido os objectivos propostos, demonstrou um bom entendimento dos conceitos e vontade de os aplicar em desafios futuros.

## Estudante L

Figura 35. *Adagio*, terceiro andamento da peça a trabalho do aluno L

Adagio

Nota. Schimtz, 1995, p.22

Embora os andamentos em *adagio* sejam andamentos que por serem lentos, a sua figuração permite que o instrumentista possa ornamentar à sua vontade, este andamento foi utilizado não para introdução da ornamentação, mas para o desenvolvimento da articulação (nomeadamente silábica), sonoridade e afinação. À semelhança do que foi desenvolvido com o aluno K, abordou-se com o aluno L os conceitos base da articulação silábica, ilustrando com alguns dos exemplos que Quantz (1752) apresentou no seu tratado. De seguida, pediu-se ao estudante em questão que analisasse a partitura e que escrevesse a articulação que achasse mais adequada.

Figura 36. *Adagio*, com sugestão de articulação silábica

1 3. Adagio

di ri di ri di di ri di ri di di di ri di ri di di di

15 di ri di di di

25 di di di ri di di ri di ri di di di di ti di di di di

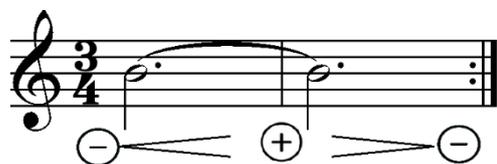
35 di ri di ti di di ri di ri di ti di di ti di di ri di

De seguida, e depois do aluno executar o que escreveu, desenvolveu-se o campo da sonoridade através do desenho das frases. Aqui tentou-se que o aluno pensasse no discurso de forma mais suave (  $\ominus$  ) ou mais intensa (  $\oplus$  ). Por ser um andamento de execução técnica mais simples, aproveitou-se para desenvolver símbolos e conceitos que possam não ser tão conhecidos para o aluno.

Era prática comum que os instrumentistas adoptassem uma técnica chamada *messa di voce* nas notas longas. Esta técnica era comum entre os cantores e consistia no aumento de intensidade numa nota longa, para depois a diminuir, tornando-a mais suave.

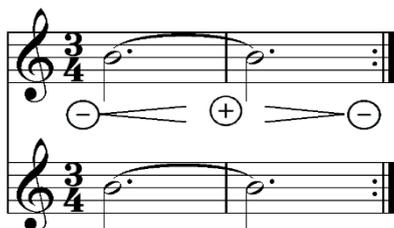
Para a execução desta técnica, é necessário que haja especial atenção à afinação devido à mudança de intensidade sonora que se faz verificar. Como exercício, pediu-se ao aluno L que executasse estas mudanças com um afinador à sua frente. Desta forma conseguiria perceber as oscilações de afinação relacionadas com a intensidade que produzia. Este exercício foi bastante produtivo porque o estudante conseguiu pôr em prática o que tinha vindo a desenvolver com a professora Micaela Pinheiro na área da respiração diafragmática.

**Figura 37.** Representação do exercício de *messa di voce*



Depois de explorar o exercício com o aparelho, o aluno foi desafiado a executar a mesma técnica de *messa di voce* sem o afinador, mas com a referência auditiva de uma nota pedal dada pela mestranda.

**Figura 38.** Exercício de *messa di voce* com pedal



Após a exploração deste exercício, houve uma continuação do trabalho no campo da sonoridade, através da marcação na partitura das alterações de intensidade que se poderiam desenvolver em função do discurso apresentado. Assim, e com uma análise e organização visual, o aluno L tentou executar no instrumento os vários conceitos trabalhados que estão acima referidos.

**Figura 39.** *Adagio*, com sugestão de articulação silábica e discurso sonoro – resultado final

The image shows a musical score for a piece titled "3. Adagio". It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score consists of four staves of music, each with corresponding lyrics underneath. The lyrics are: "di ri di ri di di ri di ri di di di ri di ri di di di", "di di ri di di di", "di di di ri di di ri di ri di ri di di di di ti di di di di", and "di ri di ti di di ri di ri di ri di ti di di ti ti di ri ti". The score includes various performance markings such as slurs, accents, and trills (tr). There are also dynamic markings like  $\oplus$  and  $\ominus$  above some notes. The piece ends with a double bar line.

Por não ser um andamento desafiante a nível técnico, foi possível explorar com o estudante L os conceitos de forma mais metódica nomeadamente no campo da afinação. Embora esta matéria já tenha vindo a ser trabalhada por parte da professora cooperante, foi notório que o aluno estava mais confortável na área da articulação e da sonoridade. Não obstante, os conceitos foram bem assimilados, levando a uma abordagem historicamente mais inspirada.

#### 4º Grau

Os estudantes M e N não tinham qualquer peça de estética barroca a trabalho. Ao reunir com a professora cooperante, a mestrandia sugeriu o primeiro andamento da sonata em si menor de G.P. Telemann<sup>10</sup>, devido ao seu carácter pedagógico e enquadramento técnico para um aluno deste nível.

<sup>10</sup> Esta sonata está inserida no volume das *Methodische Sonatas* TWV 41:h3.

Figura 40. *Siciliana*, primeiro andamento da peça a trabalho dos alunos M e N

**Siciliana** Twv 41: h3

7 6 6 6 † 6 6 6 6 5 6

6 6 5 6 6 5 6 6

6 6 5 6 6 5 6 6 6

6 6 5 6 6 5 6 6 6

7 6 † 6 6 5 4 †

Nota. Seiffert, p.1

O trabalho com os alunos M e N desenvolveu-se sobretudo em torno da articulação, afinação e sonoridade. A tonalidade da peça apresenta uma sonoridade mais aberta, por ser confortável para o travesso, embora seja menor. Este andamento tem a sua forma

numa siciliana, uma dança oriunda da Sicília e por isso, apresenta dois elementos importantes que se deve ter em conta, que são a divisão ternária e a célula rítmica típica desta dança.

**Figura 41.** Exemplo da célula rítmica siciliana



Uma das características destas sonatas de Telemann é o seu interesse pela pedagogia. Neste caso em concreto, o próprio compositor escreveu duas linhas: sendo a primeira a linha melódica e a segunda a linha ornamentada. Esta última é uma possível variação cujo intuito é guiar o intérprete nas inúmeras possibilidades que se pode apresentar no campo da ornamentação. Nas sessões dos alunos M e N o foco deu-se na linha melódica.

Para ajudar na interpretação do balanço do presente andamento, introduziu-se aos alunos em questão um conceito de articulação útil para estes casos – *bell-notes*. Através do exercício desta técnica foi possível interagir com os três conceitos-chave: articulação, sonoridade e afinação.

Primeiramente explicou-se aos estudantes que esta técnica caracteriza-se pelo som de um sino (*bell*). Este som tem um ataque preciso e cheio, que progride num diminuendo natural até à sua extinção. A embocadura deve ser flexível de forma a conseguir mover-se consoante a necessidade do diminuendo. Aproveitando a tonalidade da peça, foram propostos os exercícios abaixo descritos.

**Figura 42.** Primeiro exercício de *bell-notes*



De forma a atingir um ataque claro mas não agressivo, foi pedido que pensassem numa sílaba mais suave como “te” ao invés do tradicional “ta” (língua atrás dos dentes

tocando o palato superior). Tendo o início da nota claro e preciso, o próximo passo foi aproveitar a duração longa da nota para praticar um bom diminuendo. De seguida, encurtou-se o valor da nota para dois tempos e depois para um, seguindo a mesma linha de articulação.

**Figura 43.** Segundo exercício de *bell-notes*



**Figura 44.** Terceiro exercício de *bell-notes*



Depois da prática da articulação e diminuendo da nota, executou-se os exercícios seguintes sem que houvesse pausa entre as notas. Primeiro com um diminuendo mais longo e depois com um mais curto.

**Figura 45.** Quarto exercício de *bell-notes*



**Figura 46.** Quinto exercício de *bell-notes*



Assim que os exercícios foram bem trabalhados, propôs aos estudantes que analisassem a partitura e que tentassem transpor o que assimilaram para a peça. Os alunos tentaram que todas as células tivessem o impulso resultante da técnica de *bell-notes*, mas para evitar a quebra de fraseio e falta de linha melódica, foi introduzida a intensidade sonora para uma melhor condução do discurso. Em conjunto com a mestrandia, os estudantes marcaram na partitura as nuances de sonoridade que melhor serviriam a interpretação.

**Figura 47.** Siciliana com sugestão de intensidade de discurso

Siciliana

The image shows a musical score for a piece titled "Siciliana". It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 12/8 time signature. The score consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings: a plus sign (+) above the final note of the first staff, a minus sign (-) above the first note of the second staff, a plus sign (+) above the first note of the third staff, and a minus sign (-) above the first note of the fourth staff. There are also several plus signs (+) above notes in the fourth staff. The music is characterized by a steady, rhythmic pulse and a melodic line that moves in a generally descending or level fashion, typical of the Siciliana genre.

Com a ajuda visual, os estudantes conseguiram uma melhor organização da sua forma de interpretação do andamento. Depois da exploração dos vários exercícios e ideias, a sua abordagem desta peça alterou-se, demonstrando um bom entendimento dos conceitos e vontade de os aplicar em desafios futuros.

#### 4º Grau

O aluno O tinha a trabalho o primeiro andamento da sonata em sol maior de Michel Blavet e aproveitando esta peça, foram introduzidas várias ideias interpretativas de estética barroca. Neste caso, Blavet tinha uma ideia muito precisa de como queria que as suas peças fossem executadas e, como flautista que era, anotou as articulações que deviam ser interpretadas.

Figura 48. *Adagio* – Primeiro andamento da peça a trabalho do aluno O

Michel Blavet (1700 - 1768)

The musical score is presented in ten staves, each beginning with a measure number. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplet markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece is titled 'Adagio'.

Nota. Bonafede, p.1

Todas as nuances do discurso devem ter em conta a sonoridade/dinâmicas da frase em que se inserem. Por exemplo, o compasso 9 é de sonoridade mais suave, mas deve compreender as microdinâmicas do discurso. Por ser uma peça desafiante neste sentido, preferiu-se começar pelas dinâmicas e só depois com a articulação.

Seguindo a lógica de desenho da frase, com o auxílio da mestranda, o aluno O foi apontando na partitura as alterações de intensidade que se enquadravam no discurso.

**Figura 49.** *Adagio* com representação de intensidade sonora

The image displays a musical score for a piece in G major, 3/4 time, marked 'Adagio'. The score consists of ten staves, numbered 1 through 20. The music features a complex rhythmic pattern with frequent triplets and slurs. Dynamic markings, including accents (>) and hairpins (< and >), are used to indicate changes in volume. Articulation symbols, such as '+' and '-' signs, are placed above notes to denote phrasing. A specific instruction '(mais a cada degrau)' is written at the end of the second staff. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Desta forma, o estudante apercebeu-se das nuances de fraseio e com a sua representação na partitura, as ideias de interpretação ficaram mais concretas.

Em complemento ao desenvolvido, foi apresentada a articulação silábica de Quantz (1752) que fora contemporâneo de Blavet.

**Figura 50.** Figura exemplo de articulação por J.J. Quantz mostrado ao aluno O



*Nota.* Quantz, 1752, p.73

**Figura 51.** Figura exemplo de articulação por J.J. Quantz mostrado ao aluno O.



*Nota.* Quantz, 1752, p.79

À semelhança do desenvolvido com os anteriores, foi pedido ao aluno que dissesse várias vezes cada uma das sílabas e que tomasse consciência do movimento que a língua fazia em cada uma delas (di, ti e ri). De seguida, pediu-se que replicasse esses movimentos no instrumento com a nota ré, a primeira do andamento. Depois de vários ensaios, o aluno começou a demonstrar a distinção de cada uma das sílabas com sucesso e então, passou-se para a sua directa aplicação na peça. Em conjunto com a mestranda, o aluno foi analisando o movimento da frase, integrando cada uma das sílabas nos locais em que achava apropriado.



## 7º Grau

O aluno P estava a trabalhar o primeiro andamento da *Partita* em lá menor para flauta solo de J.S. Bach. Por ser um aluno avançado e dedicado, conseguiu desenvolver um trabalho metuculoso em relação à introdução de elementos de estética barroca.

**Figura 53.** *Allemande* – Primeiro andamento da peça a trabalho do aluno P

Allemande

Flauto traverso

The image shows a musical score for the first movement of the Allemande from the Partita in A minor, BWV 991, by J.S. Bach. The score is for flute and is in 3/4 time. It consists of 20 measures. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems of ten measures each. The first system starts with a treble clef and a common time signature. The second system starts with a treble clef and a common time signature. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Nota. Schmitz, 1963, p.6. Andamento completo em anexo.

A Partita é uma peça para flauta solo em que o intérprete tem de ter muito presente tanto a melodia como a harmonia. Este primeiro andamento é muito especial para um instrumentista de sopro porque não tem qualquer pausa para respirar, sendo imprescindível que se projecte as respirações em função da música e que haja uma percepção clara da estrutura da mesma.

Como referido anteriormente, ao contrário dos instrumentos modernos, várias notas do traverso devem ser tocadas de forma mais suave por causa da sua forma de dedilhação (forquilhas). Por esta razão cada escala tem propriedades totalmente distintas e que estão associadas a *Affects* específicos. A Partita é favorecida por uma tonalidade “forte” porque a maior parte das notas, e especialmente a tónica (lá) e a quinta (mi), não são notas de forquilha. A nota grave ré funciona como uma subdominante forte, embora a terceira (dó) seja suave.

As harmonias implícitas na Partita são apresentadas de forma monofónica e o ritmo das mudanças harmónicas é um tópico principal do discurso. Este andamento é uma dança – *Allemande*, que se caracteriza por ser uma dança binária de andamento moderado, a quatro tempos que começa em anacruse. Este sentido de movimento está muito presente ao longo do andamento e por isso, foi trabalhado com o aluno a marcação do padrão e organização visual da frase.

**Figura 54.** Representação da organização da frase dos dois primeiros compassos da peça



São vários os factores que podem ajudar na interpretação e que foram trabalhados com o aluno, nomeadamente o tempo, respiração, articulação e sonoridade.

Tempo - o tempo deve ser confortável, mas não demasiado lento para que se consiga ouvir uma lógica de conexão das notas da linha do baixo. Se o tempo for demasiado lento, esta linha pode perder-se. Fazendo uma ponte com as suites para violoncelo solo ou cravo, pode notar-se que também são peças com forte fluidez de andamento.

Respiração - Assim como o tempo do andamento não deve ser lento, a respiração também não deve ser lenta e muito profunda. Este tipo de respiração cria interrupções na frase e fluência da música. Idealmente as respirações devem ser rápidas e inaudíveis de forma a servir a interpretação. Uma das melhores formas de projectar a respiração é fazê-lo a seguir às notas do baixo. Assim, deve-se ter em especial atenção a nota que sucede a respiração porque em vários casos quando se respira, a nota seguinte sofre uma acentuação descontextualizada da linha que a precedia. Como parte do acompanhamento, deve evitar-se qualquer acentuação ou maior evidência de dinâmica. Se as respirações forem feitas em função da anacruse da *Allemande*, irão ajudar no fraseio e criarão mais ligações subtis de uma linha para a outra. Geralmente as respirações podem ser feitas de dois em dois compassos, acompanhando o movimento de frase e mudança harmónica. A segunda parte apresenta-se com o tema inicial, mas transposto uma quinta abaixo, mi menor. Esta reexposição de ideias da primeira parte está presente ao longo de toda a segunda.

Articulação e duração das notas – a articulação é a forma como se ataca cada nota e se for cuidada convenientemente, pode ser mais clara e rápida para as notas do baixo e mais gentil para as notas de acompanhamento. A sua duração também pode ser influenciada através da forma de como se articula. As notas do baixo (ou outra que se queira dar mais ênfase), devem ser tocadas mais longas e de modo diferenciado das restantes. As notas de acompanhamento devem ser tocadas mais curtas, leves e de alguma forma mais rápidas, de modo a compensar o tempo dado às notas mais longas do baixo. O primeiro compasso tem em falta a primeira linha do baixo, assim deve-se ter extremo cuidado com a primeira nota da peça uma vez que esta faz parte do acompanhamento.

**Figura 55.** Agrupamento da repetição dos motivos iniciais

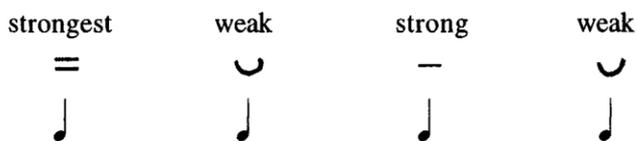


Sonoridade – Deve-se conseguir tocar com pelo menos duas dinâmicas distintas: uma mais forte para as notas que se quer destacar e outra mais suave para as notas de acompanhamento, aquelas que não se quer dar tanta evidência. O uso das microdinâmicas é extremamente importante e pode ajudar numa separação mais clara entre a linha do

baixo e do acompanhamento. Isto pode ser conseguido ao tocar a linha do baixo e de acompanhamento em dois níveis diferentes de dinâmicas e claro, aplicando diversos tipos de articulação. A ideia principal é tocar as notas do baixo mais longas e mais forte (especialmente as notas mais importantes que marcam as mudanças harmónicas) e mais curtas, leves e mais suaves as notas de acompanhamento (as notas que são menos importantes e que não marcam as mudanças de harmonia).

De seguida foram trabalhados em interacção todos os conceitos de forma a serem integrados na organização da frase. Aqui, a hierarquia de compassos é extremamente importante e uma vez que o aluno P já se encontrava no ensino secundário, a mestrandia apresentou-lhe uma forma de representação gráfica que datava da época – Turk, que segundo Boland (1998) “*The system of notation from Turk, using dashes and arches, is helpful in showing this rhythmic hierarchy.*”

**Figura 56.** Sistema de notação hierarquia rítmica de Turk de 1789 – adaptação de Boland (1998)



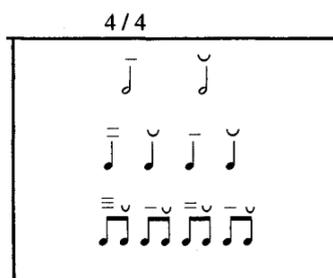
Nota. Boland,1998, p.43

Sendo uma dança de compasso quaternário, a *Allemande* tem uma hierarquia de compasso específica. Seguem-se duas representações apresentadas ao aluno P.

**Figura 57.** Exemplo de hierarquia do compasso quaternário



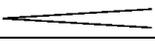
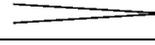
**Figura 58.** Notação de Turk com adaptação de Boland



Nota. Boland,1998, p.43

Por ser uma peça extremamente desafiante, a mestranda decidiu usar representações de articulação que o aluno já estivesse familiarizado, nomeadamente *tenuto* e *staccato*. O mesmo conceito de desenho de frase que revela a articulação e sentido sonoro, foi introduzido aqui.

**Tabela 19.** Tabela de elementos gráficos utilizados com o estudante P

Elementos gráficos	Descrição
	Mais intensidade sonora.
	Menos intensidade sonora.
	Desacentuação da nota, leve.
	Acentuação da nota, evidência.
	Staccato, nota curta. Utilização da sílaba “ti”.
	Tenuto, nota mais longa, mas de acentuação suave. Utilização da sílaba “di”.
	Respiração.
	Emparelhamento da frase.
	Crescimento de intensidade sonora.
	Decrescimento da intensidade sonora.

Assim que a representação gráfica na partitura ficou concluída, trabalhou-se a peça em várias secções para poder dar ao aluno alguma organização na síntese das ideias do discurso. Todas elas foram trabalhadas primeiro sem instrumento e só depois se transpôs para a flauta. O uso da voz como meio de exercício de ensaio do discurso, tornou-se bastante útil para uma melhor assimilação dos conceitos.

Figura 59. Resultado gráfico final do trabalho desenvolvido com o aluno P

O resultado do trabalho desenvolvido com o estudante P foi bastante satisfatório. Foi um trabalho intenso pela sua especificidade, mas os desafios propostos foram superados. Embora as dificuldades iniciais, os conceitos foram bem recebidos pelo aluno que referiu que a sua conspeção da abordagem a este tipo de reportório beneficiou de uma nova visão.

## 2.8. Concepção e Análise das entrevistas

Devido à sua experiência no ensino artístico especializado da música, os docentes Pedro Couto Soares e Ricardo Alves, foram convidados a responder a algumas questões integradas na temática a trabalho. Estes são docentes com uma vasta experiência profissional e conhecedores de vários níveis de ensino do instrumento. Por também serem docentes com um percurso muito próprio e diversificado, o seu contributo para este estudo foi extremamente valioso, dando assim visões e ideias de abordagem ao repertório barroco a aplicar no ensino da Flauta Transversal.

Para a concretização e desenvolvimento das entrevistas, foram consideradas as seguintes questões relacionadas com a aplicação pedagógica dos requisitos do repertório barroco no ensino oficial da Flauta Transversal:

- 1 - No ensino artístico especializado, recorre a repertório de estética barroca com o objetivo de potenciar o desenvolvimento dos estudantes?
- 2 - De acordo com a sua experiência, quais as principais dificuldades na inserção do repertório barroco no programa de flauta transversal e como é que isso se reflete no percurso académico e musical de um aluno?
- 3 - Quais dos seguintes requisitos desenvolve na Iniciação quando trabalha as peças acima descritas? – Sonoridade, afinação, vibrato e articulação.
- 4 - E no Ensino Básico?
- 5 - E quanto ao Ensino Secundário?
- 6 - Considera importante que os discentes tenham contacto com estes requisitos numa fase inicial do seu percurso académico? Porquê?
- 7 - Destes requisitos considera que alguns são mais relevantes que outros? Se sim, quais?
- 8 - Reconhece vantagens no estudo de repertório barroco para flauta transversal no ensino artístico especializado? Quais?
- 9 - Reconhece desvantagens no estudo de repertório barroco para flauta transversal no ensino artístico especializado? Quais?

10 - Considera que o contacto com outras artes (ex. a pintura) poderá potenciar o entendimento dos requisitos acima descritos?

11 - Do repertório barroco para flauta transversal, acha que este se adequa em quantidade e qualidade na distribuição pelos níveis de Iniciação, Básico e Secundário?

12 - Dê alguns exemplos de repertório desta estética que costuma fornecer aos seus estudantes dos seguintes ciclos: Iniciação, Básico e Secundário.

As entrevistas foram realizadas em formato *Zoom* nos dias 12 de Março de 2021 (Ricardo Alves) e 10 de Março de 2021 (Pedro Couto Soares). Os excertos aqui expostos são de transcrição livre da mestrandia. Estas mesmas entrevistas iniciaram-se com uma breve introdução sobre a experiência referente à carreira pedagógica de cada um e como a música do período barroco se relaciona nos seus meios de acção pedagógica.

Como primeira questão, foi perguntado aos entrevistados se recorrem ao repertório de estética barroca no ensino especializado da música, com o objectivo de potenciar o desenvolvimento dos estudantes. Esta questão foi elaborada com base na ideia de contextualização da estética das peças utilizadas por cada um e da diferença que isso pode trazer para o entendimento artístico de cada aluno. Ambos os entrevistados responderam afirmativamente, tendo sido acrescentado que “(...) imperativamente até ao quinto grau toda a gente tem de ter tocado ou uma sonata de Telemann, Handel, Leclair Blavet ou Marcello por exemplo. É fundamental (...)” (R. Alves, entrevista, Março 12, 2021). Já Pedro Couto Soares referiu:

“(...) acho que todos eles devem conhecer uma multiplicidade de estilos. Hoje em dia todos os flautistas tocam música de diferentes períodos e o repertório barroco para flauta é extremamente rico e se calhar de mais qualidade do que o repertório do séc. XIX (...) Não há nenhum inconveniente em tocá-lo na flauta moderna, o importante é conhecerem e terem conhecimentos de alguns elementos estilísticos para não tocarem tudo da mesma maneira (...)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021).

A inserção deste tipo de repertório apresenta alguns desafios nomeadamente no ramo estilístico. Ricardo Alves refere que na maioria das vezes os alunos só adquirem proficiência técnica a partir do quarto grau e por conseguinte, o trabalho desenvolvido anteriormente foi com o repertório moderno. Ora, o desafio encontra-se na percepção da

frase musical com a retórica e das nuances que contrastam por exemplo, com uma tradição mais romântica. Pedro Couto Soares partilha da mesma opinião e acrescenta:

“(...) Há muitos alunos do 6º Grau que conseguem tocar as notas de uma sonata de Bach, mas não têm a maturidade nem a clareza de articulação para poderem fazer justiça a essa música. Portanto acho que há muito essa tendência para graduar o nível de dificuldade das peças em função só da dificuldade de tocar as notas e não das dificuldades de fazer música com elas (...)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021).

Toda esta questão leva à pertinência do trabalho de requisitos como a sonoridade, afinação, vibrato e articulação nos diferentes níveis do ensino da flauta transversal, de modo que este mesmo trabalho muna os alunos de ferramentas úteis de interpretação do repertório a discussão. O modo de abordagem de cada um destes pontos é diferente para cada nível de ensino. Devido à sua idade ou nível de desenvolvimento artístico, cada aluno é um caso, mas cabe ao professor saber gerir a adaptar o material a ser desenvolvido. Alves diz que:

“(...) consoante o aluno, por vezes falo em afinação, mas não faz sentido falar em afinação a um aluno que toca há seis meses e pedir-lhe para escutar o que quer que seja, mas depende do grau. Se for um aluno que já toca há três/quatro anos, não explico muito tecnicamente o que precisam fazer, mas recorro a explicações mais simples como levantar a cabeça no diminuendo, ou peço para mudarem a direcção do ar (...)” (R. Alves, entrevista, Março 12, 2021).

No nível de iniciação, aquilo que os entrevistados mais privilegiam é a sonoridade e articulação, embora Soares exponha que “(...) afinação acho que se pode trabalhar sempre (...)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021). Já o vibrato, ambos consideram ser demasiado prematuro pois os alunos ainda não têm a sua sonoridade bem formada além que Pedro Couto Soares ainda acrescenta, “(...) na música barroca usa-se muito pouco o vibrato e quando os alunos começam a fazer vibrato, começam a abusar do vibrato e no fundo isto acaba por esconder muitas deficiências em termos de sonoridade (...)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021).

No Ensino Básico ambos os professores consideram que parte das dificuldades no nível de iniciação são também aqui sentidas. Alves expõe que “(...) não há uma grande diferença em relação aos alunos de iniciação porque temos os mesmos objectivos. claro que didacticamente adoptamos outra postura e aquilo que noto são os timings (...)” (R.

Alves, entrevista, Março 12, 2021). As preferências de trabalho consideram-se as mesmas como resume Ricardo Alves “(...) por ordem de prioridades: Sonoridade, com controlo da saída do ar; Articulação, começar a distinguir as várias nuances da escrita, dinâmicas; Afinação e por fim, Vibrato (...)” (*Idem*).

Ao longo do seu percurso académico, os alunos enfrentam diferentes tipos de dificuldades e desafios e é no Ensino Secundário, que podem aprofundar conceitos e consolidar ideias de interpretação, nomeadamente do repertório barroco. Como explica Pedro Couto Soares “(...) A utilização destes requisitos em simultâneo [sonoridade, articulação, afinação e vibrato] serão mais benéficos para um aluno mais avançado na sua técnica-base da flauta para depois se poder dedicar a estas ferramentas do repertório barroco. Só no secundário é que uma pessoa pode aprofundar este tipo de questões (...)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021).

Destes quatro requisitos a discussão, os entrevistados consideram que é importante que os alunos tenham contacto logo a partir da sua fase inicial de percurso académico, mas com a ressalva que alguns são mais relevantes que outros. Para ambos, a sonoridade é primordial “(...) por muita musicalidade que eles tenham, se não tiverem uma sonoridade estável e bonita, tudo o que eles façam acaba por não criar impacto (...)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021). Porém, a interacção de conceitos é algo de constante presença na Música, de modo que a consciência e percepção desta realidade por parte dos intérpretes é crucial. Como acrescenta Pedro Couto Soares “(...) a sonoridade é o primeiro, mas é difícil separarmos as coisas porque se falarmos de articulação, é preciso trabalhar a qualidade da sonoridade na articulação, portanto as duas coisas acabam por estar intimamente ligadas (...)” (*Idem*). Ricardo Alves remata ainda que “(...) Na prática eles são todos importantes, mas quando ensinamos temos de equacionar tudo, por que se não, coitados dos alunos (...)” (R. Alves, entrevista, Março 12, 2021). Não obstante, os professores reconhecem várias vantagens no estudo de repertório barroco para a flauta transversal no ensino especializado nomeadamente para a sonoridade, articulação e afinação. Alves diz que “(...) quando o propósito é entrar na linguagem de discurso, de retórica e de nuances, eu acho muito útil porque os alunos adquirem flexibilidade, principalmente ao nível da sonoridade e da afinação que não adquirem ao tocar outro tipo de repertório (...)” (*Idem*). Para Pedro Couto Soares, os alunos devem conhecer uma multiplicidade de estilos e que o repertório barroco para flauta transversal é muito variado, rico e:

“(...) acessível para todos os níveis. Nos primeiros graus dou pequenas peças barrocas e acho que é importante para desenvolverem todas as capacidades sobretudo a questão da articulação que é a parte mais importante e muitas vezes mais difícil para articularem de forma estilística. Mas acho que é um excelente exercício e penso que deviam começar pela música barroca, antes da clássica e da romântica, de maneira a entenderem a evolução dos estilos (...)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021).

No entanto, o estudo de repertório barroco para flauta transversal pode trazer alguns desafios consoante o contexto de trabalho. Ambos os entrevistados considerem que não existe desvantagens deste estudo, não obstante das dificuldades. Pedro Couto Soares explica “(...) há dificuldades, mas desvantagens não. Se o aluno ainda não tem uma articulação com o mínimo de qualidade, se calhar a escolha de repertório terá de se adequar a essas dificuldades de desenvolvimento do aluno (...)” (*Idem*). Por outro lado, Ricardo Alves receia que:

“(...) ao tocar tanto este repertório podemos ficar formatados para estas constantes nuances em compositores posteriores, especialmente tudo o que seja para a frente do romantismo. (...) Por exemplo, trabalhamos muito os trilos com a nota superior e a seguir aparece um trilo em Hindemith e eles fazem-no dessa forma. É ler e tomar decisões o que se acha melhor, mas os alunos não têm isso, precisam de alguém que os oriente e na realidade temos de ser claros e sucintos para não dar demasiada informação para não os confundir (...)” (R. Alves, entrevista, Março 12, 2021).

O período Barroco é realmente muito específico na sua génese. Por ser uma Era tão fértil no que toca à interacção das várias artes, foi questionado se consideravam que o contacto com outras artes poderá potenciar o entendimento dos requisitos já falados. Diferentes nas suas respostas, Ricardo Alves considera que “(...) vale tudo desde que o aluno consiga criar para si uma ideia. Pode ser só a observação da partitura, ou pode ser um quadro, uma imaginação da história do capuchinho vermelho, etc. Mas não, historicamente não. Uso quadros, imagens, mas de forma pouco artística, com coisas do dia-a-dia para que se relacionem com o seu quotidiano (...)” (*Idem*). Já Pedro Couto Soares considera que este contacto é algo importante passando não só pela Dança, uma vez que todas as *suites* são baseadas em andamentos de dança, mas também com outras artes:

“(…) e é importante fazer a ligação com a literatura, pintura, a própria arquitectura e, portanto, essa fusão é essencial. É importante os alunos conhecerem as outras formas de arte contemporâneas da música que estão a tocar para perceberem o contexto. A ornamentação de uma igreja, por exemplo as talhas douradas com todas as curvas e volutas, no fundo são uma boa imagem para a ornamentação que existe na música barroca (…) Essa visão holística da arte é muito importante (…)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021).

Em relação à distribuição e adequação da qualidade e quantidade do repertório barroco pelos níveis de Iniciação, Básico e Secundário, os docentes responderam que “(…) existe muita quantidade e qualidade e existem diferentes níveis de dificuldade, o que é bom (…)” (R. Alves, entrevista, Março 12, 2021) e “(…) que em quantidade não falta e em qualidade também não (…)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021). Soares acrescenta ainda que mesmo para trabalhar competências mais técnicas, alguns métodos de época, como de François Devienne, podem ser bastante úteis para “(…) não separar a Música da técnica. Qualquer exercício técnico, sobretudo nos primeiros graus, deveria ter um conteúdo musical (…)” (*Idem*). Assim sendo, as suas sugestões de repertório para cada nível de ensino são:

Iniciação – “(…) O uso de duetos é a forma mais inteligente e produtiva de abordar o repertório barroco porque há uma grande quantidade de duetos simples e interessantes que podem ser usados a partir dos primeiros graus. Há poucas colecções editadas com uma miscelânea de estilos diferentes que introduzem as várias danças, como o minueto e *bourré*, de forma a eles poderem, com peças muito simples, familiarizarem-se com o estilo e o carácter de cada uma das peças (…)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021).

Básico – “(…) Por exemplo uma sonata metódica [de G. P. Telemann] é sempre um bom exercício para se familiarizarem com a ornamentação. Várias sonatas como Loillet, Veracini e outra multidão de compositores que é preciso escolher (…)” (*Idem*). E para Alves pequenos andamentos presentes em compêndios e a partir do quarto e quinto grau, sonatas de G. F. Handel ou Telemann.

Secundário – Ricardo Alves sugere sonatas de J.S. Bach, como a sonata em dó maior, e *fantasias* de Telemann. Pedro Couto Soares também refere as *fantasias* e adiciona “(…) uma suite de Hotetterre ou Coperin. Sonatas de Leclair e Blavet que não são assim tão tocadas (…)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021).

## 2.9. Dificuldades, benefícios e contributos do estudo

De um modo geral estes quatro conceitos não são igualmente fáceis de aplicar em todo o registo do ensino oficial da Música. Articulação e sonoridade (através das dinâmicas, por exemplo), são conceitos mais fáceis de integrar nas camadas mais jovens, por serem conceitos que mais facilmente trabalham e são-lhes mais imediatos. As questões de afinação e vibrato são interessantes de introduzir, mas só nas camadas mais velhas, especialmente por serem conceitos que os mais pequenos não têm ainda bem presentes. Exercícios com interação de conceitos são sempre mais interessantes para os alunos e acabam por os ajudar numa melhor percepção do uso da técnica na Música.

Destes quatro requisitos, o vibrato é quase sempre introduzido mais tardiamente (nomeadamente no ensino secundário) e é geralmente feito de forma académica para que a técnica seja bem dominada. O conceituado pedagogo de flauta Trevor Wye, no seu livro sobre prática do vibrato descreve 6 etapas de estudo para conseguir um bom domínio desta ferramenta musical. O desenvolvimento deste trabalho é extremamente importante, mas pode-se cair na tentação de usar o vibrato de forma contínua e como parte do próprio som. No referido livro o autor escreve: *“A note should start with vibrato. Many pop and folk singers start a note straight, then add vibrato: this makes the performance gimmicky. Avoid it.”*<sup>11</sup> Assim, Wye encoraja esta prática de continuidade do vibrato mesmo a partir do início da nota.

Como falado anteriormente, o “vibrato” no barroco era visto como um ornamento e não como algo com presença constante no som. Não obstante, Wye tem as suas próprias considerações em relação à Música Barroca:

*“Flute playing is always on the move; changes in style and tone are more obvious examples of changing taste. In the next fifty years on the changes that must surely come is the control and damping down of vibrato. Its over-use today, especially in eighteenth- and nineteenth- century music, is most apparent in many orchestras where the flutes can often be heard bleating above the throng”.*<sup>12</sup> (Wye, 2002)

Como Pedro Couto Soares referiu em entrevista que se alinha com este modelo, “(...) na Música Barroca usa-se muito pouco o vibrato e quando os alunos começam a fazer

---

<sup>11</sup> Trevor WYE, *Practice book for the flute – book 4 Intonation & Vibrato*, 6 vols., London, Novello, 2002, p.24

<sup>12</sup> *Ibid*, p.25

vibrato, começam a abusar do vibrato e no fundo isto acaba por esconder muitas deficiências em termos de sonoridade (...)” (P. Soares, entrevista, Março 10, 2021).

Por isso, se qualquer aluno do ensino secundário o deseje usar nesta música, pode repensar a forma de como poderá usar o seu conhecimento mais académico para conseguir aquilo que é então esperado nos programas: que se sintam familiarizados com o vibrato e que o usem em vários contextos.

De qualquer forma, é sempre importante que o aluno tenha a consciência que tem várias ferramentas ao seu dispor para poder apresentar uma performance mais variada e ter uma maior consciência da multiplicidade de estilos existentes na Música. Independentemente do seu nível, é sempre possível fazer uma adaptação e uma bordagem de trabalho adequada a cada um. Claro está, que essa mesma performance irá ao encontro da vontade do aluno e forma de execução do mesmo, espelhando assim a individualidade que está inerente a cada um.

*“Almost everyone has an individual style of execution. The reason for this is found not only in musical training, but in the particular temperament that distinguishes one person from another. Suppose, for example, that several persons have learned music from a single master at the same time, and from the same basic principles, and that they have played in the same manner for the first three or four years. Later, after they have not heard their master for several years, it will be found that each will adopt a particular execution suitable to his own natural talent, in so far as they do not wish to remain simply copies of their master. And one of these players will always hit upon a better style of execution than the others.”* (Quantz, 1753)

## **2.10. Conclusão**

Este tema é extremamente vasto, complexo e extenso. O presente trabalho não tem a pretensão de ser extensivo nesta matéria, mas sim de pegar em alguns pontos importantes e tentar transpô-los para a realidade do Ensino oficial da Música. Traduzindo alguns pontos-chave, ficam algumas sugestões de trabalho para uma interpretação de uma performance informada mesmo na flauta transversal moderna.

Apesar de todas estas reflexões artísticas, históricas e estilísticas, a forma de interpretação Música Barroca está sempre relacionada com o músico que a irá executar. Num contexto de ensino é importante que o aluno esteja informado sobre várias práticas e abordagens técnicas para que possa interpretar a Música de forma mais informada possível e com as ferramentas necessárias para tal.

De um modo geral, todos os alunos com quem foi desenvolvido este trabalho, tiveram uma grande aceitação e entusiasmo pelo tema. Os alunos mostraram-se motivados e sempre prontos para explorar estas ferramentas, que de algum modo os ajudaram a entender melhor o que estavam a executar. Todos demonstraram o interesse em querer saber mais e de continuar esta abordagem mais historicamente informada. Porém, e que como foi referido anteriormente, nem todos os requisitos tratados devem ser trabalhados sem ter em conta o nível do aluno. É notório que conceitos como a afinação e o vibrato são de mais difícil entendimento nas camadas mais jovens, ao passo que a sonoridade e articulação são-lhes mais imediatos. Exercícios de interação de conceitos resultaram bastante bem, ajudando assim a consolidar vários pontos que anteriormente tinham sido desenvolvidos em separado. A título de exemplo, exercícios que abordem a hierarquia de compasso podem integrar tanto a sonoridade (através das dinâmicas) como a articulação. A representação gráfica de alguns símbolos que exibem as indicações dadas e trabalhadas também são extremamente úteis para que o aluno organize visualmente como deve interpretar o trecho musical. Pode também ser interessante que no fim deste trabalho e quando o aluno se apresentar publicamente, que o faça com uma partitura limpa para evitar distrações desnecessárias e que assim lhe seja mais natural executar o que trabalhou.

É importante fazer uma selecção do que deve ser trabalho com cada um. Por vezes os alunos podem não ter a maturidade suficiente para conseguirem filtrar o que aprenderam e a consolidação da aprendizagem pode ser comprometida. Embora estas ferramentas estejam vocacionadas para a Música Antiga, acabam também por munir o estudante de técnicas de domínio do instrumento que auxiliarão na execução de outro tipo de repertório.

A temática abordada é extremamente interessante e variada, de tal forma que pode ser desenvolvida de várias maneiras e formas. Com vários pontos abordados, mas com muito mais por dizer, espera-se que este trabalho contribua com informação e ferramentas úteis tanto para os professores como para os alunos que queriam abordar a música do período barroco de forma mais historicamente informada.

## Bibliografia

- BERLIOZ, Hector, (2002), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes.- Berlioz's orchestration treatise: a translation and commentary*; trad. Hugh MacDonald, col. Cambridge Musical Texts and Monographs. UK: Cambridge Press.
- Blaxter, L., Hughes, C., Tight, M. (2006). *How To Research*. Maidenhead: Open University Press.
- Dockendorff Boland, J. (1998). *Method for the One-Keyed Flute*. University of California Press.
- Brown, R., Lawson, C., & Stowell, R. (2002). *The Early Flute: A Practical Guide*. Cambridge University Press.
- Câmara Municipal de Óbidos (2018). *Caderno I – Informação Base – Plano Municipal de defesa contra incêndios*. Óbidos.
- Closterman, J. (1695). *Portrait of Henry Purcell* [Review of *Portrait of Henry Purcell*]. [https://en.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Purcell](https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell)
- CORRETTE, Michel (1735). *Méthode Raisonné pour apprendre aisément à jouer da la Flûte Traversière*, 1977, NewYork: Minkoff.
- Cyr, M. (2003). *Performing Baroque Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Decreto Lei n.º 310/83 de 1 de Julho. Diário da República n.º 149 – I Série. Lisboa: Ministérios das Finanças e do Plano, da Educação e da Reforma Administrativa.

Decreto Lei n.º 240/2001 de 17 de Agosto. Diário da República n.º 201 – I Série A. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência.

Decreto Lei n.º 139/2012, de 5 de Julho. Diário da República n.º 129 – I Série. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência.102

Despacho nº 15897/2009 de 13 de julho. Diário da República n.º 133 – Série II. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência.

Despacho nº 17932/2008 de 3 de julho. Diário da República n.º 127 – Série II. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência.

Ferreira, N. (2011). *Turismo: uma oportunidade para Óbidos*. [Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Estratégias de Desenvolvimento Turístico no curso de Mestrado em Turismo, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias].

Filipe, P. (2017). Projecto Educativo de Escola – Academia de Música de Óbidos 2017-2018 e seguintes. Óbidos: Academia de Música de Óbidos.

Friedman, E. (2014). *Tone Development on the Baroque Flute*. Arbroath: Prima la musica.

Gordon, E. E. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical: competências, conteúdos e padrões*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.

Gunn, John. *The Art of Playing the German-Flute on New Principles*. London: the author, c. 1793. Facsimile edition published by Janice Dockendorff Boland (Marion, Iowa, 1992).

Harris, Paul. (2014). *Simultaneous Learning: The Definitive Guide*, London: Faber Music.

Harris, Paul. (2012). *The Virtuoso Teacher, his latest guide for instrumental and vocal teachers*, London: Faber Music.

Harris, Paul. (2006). *Improve your teaching! An essential handbook for instrumental and singing teachers*, London: Faber Music.

Hernandez, D. (2018). Relatório de prática de ensino supervisionada – A problemática das práticas de estudo individual e sua influência no processo de aprendizagem do instrumento – o caso dos alunos do ensino oficial de música da Escola de Música Nossa Senhora do Cabo. [Relatório de Estágio do Mestrado em Ensino de Música. Universidade de Évora].

Hotteterre, J. (1707). *Principes de la flute traversière – Principles of the Flute, Recorder & Oboe*, trans. David Lasocki (1968). London: David Lasoki.

King's Place Magazine – “What's on at Kings Place April-June 2013, p. 15.

Lima, A. (2017). *Da interpretação de Música Barroca na Flauta de Sistema Boehm, a partir de um estudo de gravações* [Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro]

Mahaut, A. (1759). *Nieuwe Manier om binnen korten tyd op de Dwarsfluit te leeren speelen./ Nouvelle Methode pour apprendre en peu de terns a jouer de la flute traversiere. Second edition. Amsterdam: J. J. Hummel, 1759. English translation by Eileen Hadidian published by Indiana University Press as A New Method for Learning to Play the Transverse Flute (Bloomington, Indiana, 1989).*

Michels, U. (2002). *Atlas de Música* (1st ed., Vol. 1). Gradiva.

Moyse, L. (1956). *40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists* (G. Schirmer Inc, Ed.)

Normas APA (s.d.).[pdf]. [s.l.: s.n.].

Portaria n.º 225/2012 de 30 de julho. Diário da República n.º 146 – I Série. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência.

QUANTZ, Johann Joachim (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen – On Playing the Flute*, trad. Edward R. Reilly (2001). London: Faber and Faber.

Reis, P. (2011). *Observação de Aulas e Avaliação do Desempenho Docente*. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.IXX. USA: ed. Stanley Sadie.

TROMLITZ, J. G. (2002). *The Early Flute* (trad. Rachel Brown, como parte do livro, *Cambridge University Press*) ; título original: *Auführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Leipzig, 1791.

WOLTZENLOGEL, Celso (1995). *Método Ilustrado de Flauta*, 3ªed. (1ªed. 1984), São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitola.

WYE, (2002). *Practice book for the flute – book 4 Intonation & Vibrato*, 6 vols., London: Novello Publishing.

WYE, T. (2002). *Beginner's book for the flute*. London: Novello Publishing.

Anexos



# Programa de Flauta Transversal

## **Iniciação**

### **Objectivos:**

#### **Introdução ao instrumento:**

Constituição; Montagem; Alinhamento; Manutenção

#### **Postura:**

- Noção da posição do corpo de uma forma genérica:
- Consciencialização; posição do tronco; base de apoio físico: pernas e pés; colocação da flauta: posição das mãos, dedos, braços e ombros pontos de equilíbrio da flauta.
- Dedilhações correctas: desde o ré grave ao ré/mi agudo.

#### **Embocadura:**

Aquisição de uma embocadura correcta e relaxada.

- Noções de direcção; quantidade de ar e velocidade;
- Tamanho da abertura dos lábios.

#### **Sonoridade:**

Sensibilização do aluno para a procura de um bom som.

#### **Respiração:**

- Noções de respiração
- Introdução à respiração abdominal

#### **Articulação:**

- Noção de articulação
- Posição da língua
- Coordenação da língua com os dedos

Articulação simples (Tenuto / Legato / Staccato)

- Utilização da sílaba “Te”

#### **Interpretação:**

- Noção de fraseado musical
- Noção de dinâmica.
- Desenvolvimento básico da Sensibilidade Auditiva e Musical.
- Exercitação e desenvolvimento progressivo da memória
- Aquisição de hábitos de estudo correctos e eficazes.
- Incentivar a Audição de música, ao vivo ou gravada, como forma de desenvolver as capacidades analíticas e a sensibilidade

## **CONTEÚDOS**

### **Escalas Maiores**

- Dó Maior/ Fá Maior.

### **Métodos**

- Heather Hammond, Funky flute- Vol.1 e 2
- Trevor Wye, Begginer’s Book ffor the flute- Vol. 1 e 2

### **Peças**

- L. Moyse - 40 Little Pieces.
- Classens et le Roy - La flûte classique.

## **1º Grau**

### **Objectivos:**

#### **Introdução ao instrumento:**

Constituição; Montagem; Alinhamento; Manutenção

#### **Postura:**

- Noção da posição do corpo de uma forma genérica:
- Consciencialização; posição do tronco; base de apoio físico: pernas e pés; colocação da flauta: posição das mãos, dedos, braços e ombros pontos de equilíbrio da flauta.
- Dedilhações correctas: do ré grave ao sol agudo.

#### **Embocadura:**

Aquisição de uma embocadura correcta e relaxada.

- Função do ar
- Noções de direcção; quantidade; pressão; velocidade do ar.
- Tamanho da abertura (lábios e flauta)

#### **Sonoridade:**

Sensibilização do aluno para a procura de um bom som.

#### **Respiração:**

- Noções de respiração
- Funcionamento básico
- Introdução à respiração abdominal
- Relaxamento

#### **Articulação:**

- Noção de articulação
- Funcionamento básico
- Posição da língua
- Coordenação da língua com os dedos
- Articulação simples (Tenuto / Legato / Staccato)
- Utilização de sílabas.

#### **Noção de afinação e sua correcção**

#### **Interpretação:**

- Noção de fraseado musical
- Noção de dinâmica
- Desenvolvimento básico da Sensibilidade Auditiva e Musical
- Exercitação, desenvolvimento progressivo e permanente da memória
- Aquisição de hábitos de estudo correctos e eficazes
- Incentivar a Audição de música, como forma de desenvolver as capacidades analíticas e a sensibilidade

- Noção de Tonalidade e da sua repercussão no desenvolvimento da aprendizagem técnico/expressiva do instrumento

### **CONTEÚDOS**

#### **Escalas Maiores**

- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos Maiores.
- Escalas de Dó M, Fá M e Sol M.

#### **Métodos**

- T. Wye- Beginner's Practice Book for the Flute - vol. 1 e 2
- Taffanel & Gaubert – 1ª parte do Método

**Estudos**

- F. Vester - 125 Easy classical studies.
- Gariboldi-Exercises
- Pierre-Yves Artaud- Harmoniques

**Peças**

- L. Moyse - 40 Little Pieces.
- L. Moyse - 65 Little Pieces.
- B.Bartók e Z.Kodály - Pieces of flute & piano (vol. 1).
- Classens et le Roy - La flûte classique.

## **2º GRAU**

### **Objectivos**

- Desenvolvimento geral dos conhecimentos apreendidos no ano anterior
- Praticar a respiração e o relaxamento para o desenvolvimento da capacidade pulmonar
- Utilização dos músculos: Diafragma (inspiração); Abdominais (expiração)
- Desenvolvimento da noção de fraseado e da sensibilidade auditiva e musical
- Postura relaxada
- Dedilhações - desde o dó grave até ao Sib agudo
- Desenvolvimento da articulação simples com diferentes sílabas e ritmos
- Desenvolvimento da sonoridade
- Sensibilidade harmónica e polifónica
- Aquisição de hábitos de estudo correctos e eficazes
- Audição de música
- Exercitação da memória
- Prática e domínio das dinâmicas standardizadas

### **CONTEÚDOS**

#### **Escalas**

- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos Maiores: DóM, FáM, MibM, SolM, LáM
- Relativas menores e respectivos harpejos das escalas Maiores, nas fórmulas Natural, harmónica e melódica

#### • **Escalas cromáticas**

#### **Métodos**

T. Wye - Beginner's book for the flute - vol. 2.

- T. Wye - Practice Book for the Flute - vol. 1 e 2.

#### **Estudos**

- F. Vester - 125 Easy classical studies.
- Bantái-Kovacs - Selected studies for flute.
- Gariboldi- Exercises

#### **Peças**

- L. Moyse - 40 Little Pieces.
- L. Moyse - 65 Little Pieces.
- L. Moyse - A Treasury of flute music.
- B. Bartók e Z. Kodály - Pieces of flute & piano (vol. 2).
- Classens et le Roy - La flute classique.
- Ch. Koechlin - 14 peças
- P. Hindemith - Echo

### **3º GRAU**

#### **Objectivos**

- Desenvolvimento geral dos conhecimentos apreendidos nos anos anteriores
- Iniciação à articulação dupla (a introdução deste aspecto depende da clareza do aluno na articulação simples)
- Desenvolvimento do fraseado: Direcionalidade melódica
- Maior consciência e utilização da respiração abdominal, para obtenção de maior apoio na coluna de ar
- Aquisição de hábitos de estudo correctos e eficazes
- Audição de música, com o objectivo de desenvolver a sensibilidade auditiva e o conhecimento do repertório.
- Exercitação da memória e da leitura à primeira vista

#### **CONTEÚDOS**

##### **Escalas**

- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos Maiores;
- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos no modo menor, nas formas natural, harmónica e melódica;
- Escalas até 4 alterações

##### **Técnica**

- T. Wye - Practice book for the flute - vol. 2, 3 e 4.
- Taffanel & Gaubert - 3ª e 4ª parte do Método.

##### **Estudos**

Gariboldi - 20 Petites Études.

Demersseman - 50 Estudos melódicos (1ª parte)

Moyse - 24 estudos melódicos

##### **Peças**

- Honegger - Romance
- Tomasi - Le Petit Chevrier Corse
- Debussy - Le Petit Nègre
- J. Ibert - Histoires.
- Haendel - Sonatas
- Fauré - Sicillienne
- Loeillet - Sonatas
- Devienne - Duetos
- Donjon - Pan, Pastorale
- Roussel - Aria

#### **4º GRAU**

##### **Objectivos**

- Desenvolvimento geral dos conhecimentos apreendidos nos anos anteriores

##### **Postura:**

- Noção de relaxamento/ concentração da posição das mãos, braços e pescoço
- Noção da “pressão” a utilizar no apoio da flauta no maxilar
- Aproveitar o apoio em dedos pivot
- Articulação dupla
- Introdução ao Vibrato

##### **Embocadura:**

- Flexibilidade dos lábios
- Formato da abertura labial
- Afniação: conjugação das diferentes maneiras de correcção: lábios; posição da cabeça; pressão do ar; posições auxiliares

##### **Respiração:**

- Abdominal
- Peitoral
- Mista
- Utilização dos músculos intercostais.

##### **Interpretação:**

- Articulação expressiva
- Observação das características das peças
- Diferentes estilos

##### **Expressividade tímbrica e dinâmica**

- Desenvolvimento da articulação dupla
- Aquisição de hábitos de estudo correctos e eficazes
- Audição de música
- Exercitação da memória e da leitura à primeira vista

#### **CONTEÚDOS**

##### **Escalas**

- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos Maiores, até quatro alterações
- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos no modo menor, nas formas natural, harmónica e melódica
- Harpejos de Sétima da dominante

##### **Técnica**

- T. Wye - Practice Book for the Flute - vol. 2, 3, 4 e 5
- Taffanel & Gaubert - 4ª parte do Método

##### **Estudos**

- Gariboldi - 20 Petites Études
- Koehler - 15 Estudos op. 33 - 1º caderno
- Berbiguier - 18 Estudos
- M. Moyse – 24 Estudos melódicos

##### **Peças**

- J. Ibert - Histoires
- Haendel - Sonatas
- Telemann - Sonatas
- Gaubert - Madrigal
- J. Ibert - Aria
- C. Cui - Scherzetto
- Vivaldi - Concertos IV e V
- Blavet - Sonatas
- P. Dukas - Alla Gitana

## **5º GRAU**

### **Objectivos**

- Desenvolvimento geral dos conhecimentos e noções apreendidas nos anos anteriores, tendo em vista uma sonoridade apoiada, focada, consistente, homogénea e concentrada, e um maior desenvolvimento técnico em todo o registo do instrumento
- Iniciação à compreensão das estruturas musicais nos seus diferentes níveis (temas, frases, secções, etc.), de modo a concluir uma interpretação consciente e não só intuitiva

### **Articulação**

- Desenvolvimento da articulação dupla
- Iniciação à articulação tripla (dependente da clareza do aluno nos outros tipos de articulação)
- Melhorar a expressividade do vibrato
- Utilização de técnicas auxiliares, como elementos para melhorar a sonoridade:
- Iniciação ao cantar e tocar simultaneamente
- Iniciação ao “flaterzung”
- Interpretação: ornamentação; interpretação de diferentes estilos e épocas
- Conhecimento de repertório
- Aquisição de hábitos de estudo correctos e eficazes
- Audição de música
- Exercitação da memória e da leitura à primeira vista
- Preparação para o exame de 5º grau

## **CONTEÚDOS**

### **Escalas**

- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos Maiores, até cinco alterações; Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos no modo menor, nas formas natural, harmónica e melódica, até cinco alterações
- Harpejos de Sétima da dominante
- Escalas cromáticas

### **Técnica**

- T. Wye - Practice Book for the Flute - vol. 2, 3, 4 e 5.
- Reichert - 7 Exercícios Diários
- Taffanel & Gaubert - 4ª parte do Método

### **Estudos**

- Berbiguier - 18 Estudos
- Koehler - Estudos op. 33 - vol. 1 e 2
- Moyse - Estudos melódicos

### **Peças**

- Haendel - Sonatas
- Vivaldi - Concertos I, II e III
- Vivaldi - Sonata nº 6 em sol m (II Pastor Fido)
- Berkley - Sonatina
- Mozart - Andante em Dó M
- Pergolesi - Concerto em Sol M
- Gluck - Concerto em Sol M
- Donizetti - Sonata em Dó
- C. Stamitz - Concerto em Sol M
- Bocherini - Concerto em Ré M
- S. Saens - Romance
- Chopin - Variações sobre um tema de Rossini
- Sinisalo - 3 Miniaturas
- Stamitz - Concerto Ré M

- Bozza - Soir dans les Montagnes
- Goossens - Scherto Fantasque
- Locatelli - Sonatas
- Quantz - Sonatas
- Telemann - Suite

## **6º GRAU**

### **Objectivos**

- Desenvolvimento geral de maior consciencialização dos conhecimentos e noções apreendidos nos anos anteriores.
- Desenvolvimento técnico, incrementando a velocidade em toda a extensão do instrumento, em especial na 3ª oitava, mantendo uma postura correcta, não levantando muito os dedos das chaves, mantendo-os curvos, tendo em especial atenção a sonoridade e a afinação, colocando sempre a técnica ao serviço da música
- Melhorar a articulação (simples, dupla e tripla) e o vibrato

### **Embocadura:**

- Finalidade da cavidade bucal
- Noção de ressonância
- Posição da língua

### **Dinâmica:**

- Maior controlo de dinâmica
- Utilizar os conhecimentos musicais para solucionar questões relacionadas com a interpretação
- Trabalho de todos os elementos que intervêm no fraseado musical: linha, cor e expressão adequados aos diferentes estilos
- Conhecer as diversas convenções interpretativas vigentes nos distintos períodos da história da música instrumental, especialmente as referentes à escrita rítmica e à ornamentação.
- Iniciação à Música Contemporânea - conhecimento da suas notações e efeitos próprios.
- Utilização de técnicas auxiliares:
  - Glissandos
  - Percussão com as chaves
  - Harmónicos superiores e "risky tones"
  - Conhecimento do repertório, solístico e de orquestra
  - Exercitação da memória e da leitura à primeira vista
  - Desenvolvimento das capacidades analíticas e críticas da audição comparada de música, para o instrumento e não só, de grandes intérpretes
  - Princípios gerais da História do Instrumento

## **CONTEÚDOS**

### **Escalas**

- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos Maiores, até seis alterações
- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos no modo menor, nas formas natural, harmónica e melódica, até seis alterações
- Harpejos de Sétima da dominante
- Escalas cromáticas
- T. Wye - Practice Book for the Flute - vol. 2, 3, 5 e 6.
- Reichert - 7 Exercícios Diários
- Moyse - Exercícios diários
- P. L. Graf - Chek-Up
- Taffanel & Gaubert- 4ª parte do Método

### **Estudos**

- Koehler - Estudos op. 33 (2º caderno)
- Bach - Estudos
- Karg-Elert - 30 Estudos op. 107
- Moyse - Estudos melódicos
- Andersen - 24 Estudos op. 15

**Peças**

- Ravel - Pièce en forme de Habanera
- J. S. Bach - Sonatas
- Martinu – Scherzo
- Nielsen - Two Fantasy Pieces
- Mozart - Rondo
- Jolivet - Fantasia-Caprice
- Koechlin - Sonata para 2 flautas
- Godard- Valse
- Telemann - Fantasias
- Haydn - Concerto Ré M
- Schubert - Tema e variações sobre Impromptu
- Roussel - Andante et Scherzo
- Mozart - Concerto em Dó M (Flauta e Harpa)
- Quantz – Concertos

## **7º GRAU**

### **Objectivos**

- Desenvolvimento geral e maior consciencialização dos conhecimentos e noções apreendidos nos anos anteriores
- Dominar no seu conjunto a técnica e as possibilidades sonoras e expressivas do instrumento
- Aperfeiçoamento da igualdade sonora e tímbrica e a afinação nos diferentes registos
- Respiração:  
Desenvolvimento de processos de “contração e relaxamento” muscular
- Articulação:  
Utilização de novas sílabas.  
Consolidação da articulação dupla e tripla.
- Conhecimento do repertório, incluindo peça e estudos contemporâneos
  
- Estudo de excertos orquestrais
- História do instrumento
- Princípios acústicos do instrumento
- Exercitação da memória e da leitura à primeira vista

### **CONTEÚDOS**

#### **Escalas**

- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos Maiores, até sete alterações;
- Escalas diatónicas e Harpejos perfeitos no modo menor, nas formas natural, harmónica e melódica, até sete alterações;
- Harpejos de Sétima da dominante e sétima diminuta;
- Escalas cromáticas.

#### **Técnica**

- T. Wye - Practice Book for the Flute - vol. 2, 3, 5 e 6.
- Reichert - 7 Exercícios Diários
- Moyse - Exercícios diários
- P. L. Graf - Chek-Up
- Taffanel & Gaubert- 4ª parte do Método

#### **Estudos**

- Koehler - Estudos op. 33 (2º e 3º cadernos)
- Bach – Estudos
- Karg-Elert - 30 Estudos op. 107
- Andersen - 24 Estudos op. 15
- Piazzolla - Estudos de tango
- Moyse - Estudos melódicos

**Peças**

- Mozart - Concertos
- Bach - Suite si m
- Bach - Sonata Mi m
  
- Chaminade – Concertino
- Honegger – Danse de la Chèvre
- Fauré – Fantasia
- Ganne - Andante et Scherzo
- Telemann - Fantasias
- Hindemith - 8 Peças
- J. Ibert - Jeux (Sonatina)
- Roussel - Jouers de Flûte
- Poulenc - Sonata
- Reinecke - Ballade
- Levinas - Froisemente d'ailles
- Bruynèl - Serène
- Debussy – Syrinx

## **8º GRAU**

### **Objectivos**

- Desenvolvimento geral e maior consciencialização dos conhecimentos e noções apreendidos nos anos anteriores
- Dominar no seu conjunto a técnica e as possibilidades sonoras e expressivas do instrumento
- Aperfeiçoamento da igualdade sonora, tímbrica e afinação nos diferentes registos
- Conhecimento do repertório, incluindo o contemporâneo
- Estudo de excertos orquestrais
- História do instrumento
- Exercitação da memória e da leitura à primeira vista
- Preparação para o exame de 8º grau

### **CONTEÚDOS**

#### **Escalas**

- Escalas diatónicas e arpejos perfeitos Maiores, até sete alterações
- Escalas diatónicas e arpejos perfeitos no modo menor, nas formas natural, harmónica e melódica, até sete alterações
- Harpejos de Sétima da dominante
- Escalas cromáticas com diferentes articulações

#### **Técnica**

- T. Wye - Practice Book for the Flute - vol. 2, 3, 5 e 6.
- Reichert - 7 Exercícios Diários
- Moyse - Exercícios diários
- P. L. Graf - Chek-Up
- Taffanel & Gaubert- 4ª parte do Método
- Patrick Gallois- Cadências

#### **Estudos**

- Koehler - Estudos op. 33 (3º caderno)
- Bach – Estudos
- Karg-Elert - 30 Estudos op. 107
- Andersen - 24 Estudos op. 15
- Boehm - 24 Estudos
- Piazzolla - Estudos tanguísticos
- R. Dick - Flying Lessons
- Moyse - Estudos melódicos

#### **Peças**

- Mozart- Concertos
- Bach - Sonatas
- Bach - Partita lá m
- J. Ibert - Concerto
- C. Nielsen - Concerto
- Reinecke - Concerto
- Schubert - Introdução, temas e variações
- Reinecke - Sonata “Undine”

- G. Enesco - Cantabile et Presto
- R. Dick - Lookout
- Varèse - Density 21.5
- Borne - Fantasia sobre a Carmen
- Petrassi - Souffle
- Hindemith - Sonata
- J. Ibert - Pièce
- Prokofiev - Sonata
- Messiaen - Le Merle Noir
- Gaubert - Nocturne et allegro Scherzando
- Busoni - Concertino
- Milhaud - Sonatina
- Martinü – Sonata

## **Levantamento do material didático conhecido, desenvolvido e utilizado pelos alunos, e das estratégias dos professores no apoio à abordagem do repertório barroco**

Verificação e análise da presença de repertório de música barroca em programas da disciplina de flauta transversal em alguns conservatórios portugueses;

Quadros comparativos de repertório Barroco das seguintes escolas:

- AMAC
- CMACG
- Conservatório de Braga
- Conservatório de Viseu
- Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira, Eng.º Luiz Peter Clode
- Academia de Música de Óbidos

### **Referência do Vibrato nos Conteúdos Programáticos**

AMAC – 5º Grau - Adquirir as noções básicas de produção de vibrato.

CMACG – 3º Grau - Introdução ao estudo da técnica de *vibrato e staccato* duplo.

Conservatório de Braga – Não consta no programa.

Conservatório de Viseu – 5º Grau – Introdução ao vibrato e staccato duplo.

Conservatório de Música de Mafra – 4º Grau – Introdução ao vibrato.

Academia de Música de Óbidos – 4º Grau – Introdução ao vibrato.

Iniciação	Escola	Reportório
	AMAC	Não se aplica
	CMACG	Não se aplica
	Conservatório de Braga	Não se aplica
	Conservatório de Viseu	Forty Little Pieces – L. Moyse La Flûte Classique – Classens et Le Roy
	Conservatório de Música de Mafra	Forty Little Pieces – L. Moyse
	Academia de Música de Óbidos	Forty Little Pieces – L. Moyse La Flûte Classique – Classens et Le Roy

1º Grau	Escola	Reportório
	AMAC	J. S. BACH (1685-1750) Minueto em Sol menor (do “Pequeno livro de Anna Magdalena Bach”)
	CMACG	L. Moyse A Treasury of flute music L. Moyse 65 Little Pieces. L. Moyse 40 Little Pieces.
	Conservatório de Braga	Classens et le Roy – La Flute Classique I (eventualmente II) – quaisquer peças à escolha. Moyse (Louis) – 40 pequenas peças Vivaldi (Antonio) – Winter Rain
	Conservatório de Viseu	Forty Little Pieces – L. Moyse La Flûte Classique – Classens et Le Roy
	Conservatório de Música de Mafra	Forty Little Pieces – L. Moyse P. Harris & S. Adams - Music Through Time Flute Book 1 P. Harris & S. Adams - Music Through Time Flute Book 2 J. Rae- Repertoire Explorer Flute
		Academia de Música de Óbidos

	La Flûte Classique – Classens et Le Roy
--	---

	Escola	Reportório
2º Grau	AMAC	W. A. MOZART (1756-1791) Sonata em Ré Maior, K. 306 J. P. RAMEAU (1683-1764) “Rigaudon”
	CMACG	L. Moyse A Treasury of flute music L. Moyse 65 & 40 Little Pieces.
	Conservatório de Braga	Classens et le Roy – La Flute Classique III e IV Haendel – Petit Marche Lully – Les Ballets du Roi (Ariette en Rondeau, Sarabande et Gavotte)
	Conservatório de Viseu	Forty Little Pieces – L. Moyse La Flûte Classique
	Conservatório de Música de Mafra	Forty Little Pieces – L. Moyse P. Harris & S. Adams - Music Through Time Flute Book 2 J. Rae- Repertoire Explorer Flute
	Academia de Música de Óbidos	Forty Little Pieces – L. Moyse Sixty Little Pieces – L. Moyse La Flûte Classique – Classens et Le Roy

	Escola	Reportório
3º Grau	AMAC	Não se aplica
	CMACG	Vivaldi - Concerto IV e V Marcello -Sonatas (Fa M / re m) J. Loeliet - Sonatas

		G. F. Haendel - Sonatas (Fá M/mi m, solm e fám)
	Conservatório de Braga	Leclair – Sonatas XI e em Dó M. Telemann – Sonata em Fá M.
	Conservatório de Viseu	René Le Roy e henri Classens - La Flûte Classique – volume 2 e 3
	Conservatório de Música de Mafra	G. F. Handel - Sonatas – Fá Maior e Sol menor R. Jones – ABRSM - Baroque Flute Pieces, book I & II
	Academia de Música de Óbidos	G. F. Handel – Sonatas J. Loillet – Sonatas F. Devienne - Duetos

	Escola	Reportório
4º Grau	AMAC	G. F. HANDEL (1685-1759) Sonata em Lá menor, HWV 362 e Sonata em Fá Maior, HWV 369 J. C. PEPUSCH (1667-1752) Sonata em Fá Maior G. P. TELEMANN (1681-1767) Sonatina N.º 1 em Ré Maior, TWV 41 A. VIVALDI (1678-1741) Sonata N.º 3 em Sol Maior “Il Pastor Fido”, Op. 13 J. J. QUANTZ (1697-1773) Concerto em Ré Maior “Pour Potsdam”, QV 5:41 A. VIVALDI (1678-1741) Concerto em Fá Maior, Op. 10, N.º 5, RV 434
	CMACG	Vivaldi - Concerto IV e V Marcello -Sonatas (Fa M / re m) J. Loeillet - Sonatas G. F. Haendel - Sonatas (Fá M/mi m, solm e fám)
	Conservatório de Braga	Haendel – Sonatas em sol m. e Fá M.

		<p>Loeillet – Sonata em lá m. (ou outras)</p> <p>Telemann – 12 Fantasias (flauta solo)</p> <p>Marcello (B.) – Sonatas</p> <p>Locatelli – Sonatas</p> <p>Quantz – Sonata em Ré M.</p> <p>Telemann – Suite (flauta e orquestra)</p> <p>Telemann – Tafel-Musich</p> <p>Vivaldi – Il Pastor Fido</p> <p>Veraccini – Sonata Prima</p> <p>Bocherini – Sol M.</p> <p>Pergolesi – Sol M.</p>
	Conservatório de Viseu	Não se aplica.
	Conservatório de Música de Mafra	<p>A. Vivaldi - Concerto em Fá Maior, RV 434</p> <p>G. F. Handel Sonata em Fá Maior e em Sol Maior</p> <p>J.J. Quantz Concerto em Ré Maior “Pour Potsdam”, QV 5:41</p> <p>J. Loillet - Sonatas</p> <p>R. Jones - ABRSM Baroque Flute Pieces, book II</p>
	Academia de Música de Óbidos	<p>A. Vivaldi – Concertos IV e V</p> <p>G. F. Handel – Sonatas</p> <p>M. Blavet – Sonatas</p>

5	Escola	Reportório
---	--------	------------

	AMAC	G. F. HANDEL (1685-1759) Sonata em Sol Maior, HWV 363b G. P. TELEMANN (1681-1767) Concerto em Ré Maior, TWV 51:D1 Concerto em Ré Maior, TWV 51:D2 A. VIVALDI (1678-1741) Concerto em Fá Maior, Op. 10, N.º 1, RV 433
	CMACG	G. F. Haendel - Sonatas (Sol M e Dó M/mi m e si m) G. B. Pergolesi - Concerto Sol M Blavet -Sonatas
	Conservatório de Braga	Haendel – Sonatas em Dó M. e si m.
	Conservatório de Viseu	Händel - Sonatas
	Conservatório de Música de Mafra	A. Vivaldi - Concerto em Fá Maior, RV 433 G. F. Handel Sonata em Fá Maior e em Sol Maior G. Pergolesi Concerto em Sol Maior G.P. Telemann Concerto em Ré Maior, TWV 51:D1 Concerto em Ré Maior, TWV 51:D2 J.J. Quantz - Concerto em Ré Maior “Pour Potsdam”, QV 5:41 J. Loillet - Sonatas
	Academia de Música de Óbidos	A. Vivaldi – Concertos I, II e III A. Vivaldi – Sonata nº6 em sol menor (Il Pastor Fido) G. F. Handel – Sonatas G. Pergolesi Concerto em Sol Maior G.P. Telemann - Suite J.J. Quantz - Sonatas J. Stamitz – Concerto em Ré Maior P. Locatelli - Sonatas

6º Grau	Escola	Reportório
	AMAC	M. Blavet - Sonata N.º 5 em Ré Maior, “La Chauvet” J. M Leclair - Sonata N.º 2 em Mi Maior J. J. Quantz - Concerto em Ré Maior, QV 5:45 A. VIVALDI - Concerto “Il Gardellino” em Ré Maior, Op. 10, N.º 3, RV 428
	CMACG	G. Ph. Telemann – Fantasias J. S. Bach - Sonatas (Mi b M/Sol m/Dó M) L. Boccherini - Concerto Ré M
	Conservatório de Braga	G. Haendel – Sonatas em Dó M. e Si m.
	Conservatório de Viseu	Não se aplica.
	Conservatório de Música de Mafra	A. Vivaldi - Concerto em Ré Maior, RV 428 G.P. Telemann – Fantasias J.J. Quantz Concerto em Ré Maior “Pour Potsdam”, QV 5:41 M. Blavet - Sonatas
	Academia de Música de Óbidos	J. S. Bach – Sonatas G.P. Telemann – Fantasias J. J. Quantz – Concertos

7º Grau	Escola	Reportório
	AMAC	M. Blavet - Sonata N.º 4 “La Lumagne” Sonata N.º 6 “La Bouget”428
CMACG	G. Ph. Telemann – Fantasias J. S. Bach - Sonatas (Mi b M/Sol m/Dó M) J. Pergolesi - Concerto em SolM M. Blavet - Concerto em Lám	

		J. Leclair - Concerto em DóM
	Conservatório de Braga	J. S. Bach – Sonatas nº 2 e nº 7 J. S. Bach – Partita em lá m (flauta solo) J. S. Bach – Sonatas nº 1, 3, 4, 5 e 6 J. S. Bach – Trio Sonate em Sol M. (2 fl. E B. C.) J. S. Bach – Suite nº 2 em si m. J. J. Quantz – Concerto em Sol M.
	Conservatório de Viseu	Sem informação. (Só até ao 6º grau)
	Conservatório de Música de Mafra	A. Vivaldi - Concerto em Ré M, RV 428 G.P. Telemann – Fantasias J. Leclair - Sonata em Mi m e em Sol M M. Blavet - Sonatas
	Academia de Música de Óbidos	J. S. Bach - Suite Si m J. S. Bach - Sonata Mi m G.P. Telemann - Fantasias

8º Grau	Escola	Reportório
	AMAC	J. Leclair - Concerto N.º 3, Op. 7 J. J. Quantz - Concerto em Sol M, QV 5:174 Concerto em Sol M, QV 5:182 A. VIVALDI - Concerto Dó M, Op. 44, N.º 11, RV 443
	CMACG	J. S. Bach - Sonatas (MiM/mim)
	Conservatório de Braga	J. S. Bach – Sonatas nº 2 e nº 7 J. S. Bach – Sonata em Lá m. (flauta solo) J. S. Bach – Sonatas nº 1, 3, 4, 5 e 6 J. S. Bach – Partita em Dó M. J. S. Bach – Trio Sonate em Sol M. (2 fl. E B. C.) J. S. Bach – Suite nº 2 em si m. J. J. Quantz – Concerto em Sol M.

	Conservatório de Viseu	Sem informação. (Só até ao 6º Grau)
	Conservatório de Música de Mafra	A. Vivaldi - Concerto em Dó Maior RV443 G.P. Telemann – Fantasias J.S. Bach - Sonata em Mi menor e em Mi Maior
	Academia de Música de Óbidos	J. S. Bach - Sonatas J. S. Bach - Partita lá m

## Plano de Aulas Avaliadas

PESEVM I		
Plano de aula leccionada ao estudante A		
Data: 21-01-19	Horário: 16h	Duração de aula: 25min
Observações sobre o estudante	O estudante apresentou algumas dificuldades tanto de emissão sonora como de articulação entre a leitura e execução no instrumento.	
Aspectos a cuidar	<ul style="list-style-type: none"><li>• Emissão sonora;</li><li>• Postura;</li><li>• Leitura.</li></ul>	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>• Diálogo introdutório com temas de interesse do aluno;</li><li>• Exercícios da pág.16 do livro <i>Funky Flute</i> de H. Hammond;</li><li>• <i>Sunrise Island</i> – pequena peça do livro referido.</li></ul>	
Ponderação pós-aula	Apesar de já ter tido um ano de iniciação em guitarra e outro em piano, o estudante A ainda apresentava algumas dificuldades de leitura de partitura, embora todos os exercícios acima referidos só utilizassem as notas si e lá. Ainda assim, depois dos exercícios executados, foi notória a melhoria e melhor alcance dos objectivos propostos, pois este também é um estudante interessado e entusiasta pelo instrumento.	

PESEVM II		
Plano de aula leccionada ao estudante A		
<b>Data:</b> 01-04-19 e 17-06-19	<b>Horário:</b> 16h	<b>Duração de aula:</b> 25min
Observações sobre o estudante	Tal como na aula anterior, o estudante apresentou algumas dificuldades de emissão sonora embora a leitura de partitura já se encontrasse melhor.	
Aspectos a cuidar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emissão sonora;</li> <li>• Postura;</li> <li>• Leitura.</li> </ul>	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diálogo introdutório com temas de interesse do aluno;</li> <li>• <i>Rigadoon</i> – Purcell – T. Wye Beginners book (Peça de estética barroca sugerida).</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	Depois de ganhar confiança, o estudante A revelava-se divertido, mas disperso. Por vezes não conseguia concentrar-se nas tarefas propostas tentando conversar sobre um assunto do seu interesse. A mestranda aproveitava estes mesmos interesses para fazer analogias com as tarefas a trabalho de modo a que o aluno se sentisse mais motivado na execução da mesma. De um modo geral as aulas foram proveitosas e muito benéficas para o aluno.	

PESEVM I		
Plano de aula leccionada ao estudante B		
<b>Data:</b> 21-01-19	<b>Horário:</b> 13:30h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	<p>O estudante estava com dificuldades de emissão do som. A isto se devia à falta de pressão do ar e a cabeça da flauta estar demasiado posicionada para fora.</p> <p>O estudante também apresentou dificuldades na emissão das oitavas e na leitura rítmica e de notas. Ausência de prática individual.</p>	
Aspectos a cuidar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emissão sonora;</li> <li>• Postura;</li> <li>• Leitura.</li> </ul>	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escala de dó maior;</li> <li>• <i>Finger Exercise; Andante</i> - Exercícios da pág. 16 do livro <i>Beginner's Book</i> de T. Wye;</li> <li>• <i>Madrigal</i> – Pequena peça do referido livro.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	<p>Depois do exercício de oitavas, o estudante conseguiu executar melhor as notas mias agudas.</p> <p>Depois do exercício a cantar, também notou-se melhorias.</p> <p>Este era um aluno com muitas dificuldades reflectidas na fraca prática em casa.</p>	

PESEVM II		
Plano de aula leccionada ao estudante B		
<b>Data:</b> 01-04-19 e 03-06-19	<b>Horário:</b> 13:30h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	<p>O aluno B apresentou as mesmas dificuldades que na aula anterior.</p> <p>Por motivos pessoais, o estudante B faltou à aula de Abril. Por questões de horário e de outras faltas por parte do aluno, não foi possível reagendar esta aula.</p>	
Aspectos a cuidar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emissão sonora;</li> <li>• Postura;</li> <li>• Leitura.</li> </ul>	

---

Metodologias/Estratégias

- Rondo - L. Beethoven – *40 little pieces*, L. Moyse

---

Ponderação pós-aula

Apesar de não se ter trabalhado o proposto, foi uma aula importante para o aluno B, uma vez que se cuidou de aspectos principais de execução da partitura que ainda não estavam bem presentes. O improviso da história apelou à criatividade do aluno e este mostrou-se bastante motivado quando tentava transpor as ideias para o instrumento.

PESEVM I		
Plano de aula leccionada ao estudante D		
<b>Data:</b> 04-01-19	<b>Horário:</b> 16:25h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	Desde o início que este estudante apresentava algumas dificuldades a nível da embocadura. Não obstante, a sua prática individual também não era regular e por isso, mesmo a leitura de partitura era um desafio.	
Aspectos a cuidar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emissão sonora;</li> <li>• Postura;</li> <li>• Leitura.</li> </ul>	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exercícios completos da pág.10 do livro <i>Beginner's Book</i> – T. Wye</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	Depois do exercício de aquecimento, onde não tinha de estar focado na partitura, o estudante sentiu-se mais liberto e tranquilo com as notas. Assim, o trabalho dos exercícios do livro foi feito de forma mais despreocupada. Aqui, com o exercício sugerido de digitação, notou-se uma boa progressão dos exercícios à medida que o próprio aluno ia ganhando consciência física e visual dos seus movimentos.	

PESEVM II		
Plano de aula leccionada ao estudante D		
<b>Data:</b> 05-04-19 e 07-06-19	<b>Horário:</b> 16:25h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	O aluno D apresentou algumas melhorias face à primeira aula. Ainda assim, poderia cuidar mais da sua prática individual de modo a que obtivesse um melhor progresso.	
Aspectos a cuidar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emissão sonora;</li> <li>• Postura;</li> <li>• Leitura.</li> </ul>	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escala e arpejo de sol maior;</li> <li>• <i>Melody, Beginners Book</i> – J. Lully, T.Wye (Peça de estética barroca sugerida);</li> <li>• Elaboração da ficha “Explora a tua peça”.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	O aluno D era extremamente tímido, mas ao longo das aulas foi-se tornando mais activo. A elaboração da ficha de trabalho interessou-o particularmente, dando ajuda ao seu sentido criativo e interpretativo musical.	

PESEVM I		
Plano de aula leccionada ao estudante F		
<b>Data:</b> 21-01-19	<b>Horário:</b> 09:45h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	Motivado e com energia, o estudante F apresentou o material que tinha trabalhado individualmente de forma consistente, embora surgissem algumas questões de interpretação dos exercícios.	
Aspectos a cuidar	No geral os materiais foram bem apresentados, embora houvesse alguns com pequenas questões rítmicas que depois de explicadas, foram instantaneamente resolvidas. O exercício que o estudante F apresentou mais dificuldades foi na escala de dó maior, pela emissão de algumas notas relacionadas com a velocidade do ar para os diferentes registos, nomeadamente grave e médio.	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escala de dó maior;</li> <li>• Pequeno exercício; <i>Waltz; Dance</i> - exercícios da pág.14 do livro <i>Beginner's Book</i> de T. Wye;</li> <li>• Pequenos exercícios; <i>Finger exercise</i> - exercícios da pág.16 do livro <i>Beginner's Book</i> de T. Wye.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	Assim que foi executado o exercício de sopro para a mão, o estudante F entendeu as <i>nuances</i> necessárias para a execução das notas nos diferentes registos a trabalho, conseguindo superar as dificuldades que apresentara no início da aula.	

PESEVM II		
Plano de aula leccionada ao estudante F		
<b>Data:</b> 01-04-19 e 03-06-19	<b>Horário:</b> 09:45h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	Como na primeira aula, o estudante F apresentou o material que tinha trabalhado individualmente de forma consistente, mostrou-se motivado e cheio de energia.	
Aspectos a cuidar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emissão sonora nas notas agudas;</li> <li>• Postura – cansaço dos braços.</li> </ul>	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escala e arpejo de ré maior;</li> <li>• <i>Menuet</i>- sol maior – J. S. Bach – 40 Little Pieces in Progress Order for Beginner Flutists, L. Moyse (Peça de estética barroca sugerida);</li> <li>• Elaboração da ficha “Explora a tua peça”.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	O aluno F era um aluno bastante motivado e castiço, estava sempre atento e com vontade de executar as tarefas propostas. A introdução dos elementos de estética barroca foi de grande interesse para o aluno assim como a elaboração da ficha de trabalho.	

PESEVM I		
Plano de aula leccionada ao estudante K		
<b>Data:</b> 04-01-19	<b>Horário:</b> 14:55h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	Embora tímido e acanhado, o estudante K apresentou-se descontraído e participativo na aula.	
Aspectos a cuidar	As escalas foram bem apresentadas, revelando apenas dificuldades no estudo e na peça, nomeadamente de carácter rítmico.	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escala e arpejo de sol maior;</li> <li>• Escala e arpejo mi menor;</li> <li>• Estudo nº47 do livro <i>125 Easy Classical Studies for Flute</i> – F. Vester;</li> <li>• <i>Sarabande</i> – J.S. Bach.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	Embora tenha sido uma grande ajuda, o trabalho rítmico executado em aula não foi suficiente pois esta é uma dificuldade um pouco mais abrangente do que o instrumento. Foi sugerido por parte da própria professora que o estudante articulasse o estudo da peça com a disciplina de Formação Musical.	

PESEVM II		
Plano de aula leccionada ao estudante K		
<b>Data:</b> 05-04-19 e 07-06-19	<b>Horário:</b> 14:55h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	Para estas aulas o estudante K já se encontrava mais descontraído. O material a estudo foi bem apresentado.	
Aspectos a cuidar	No geral, este aluno apresentava algumas dificuldades rítmicas, sendo que as foi superando ao longo das aulas.	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1º 2º Andamentos – Sonata em Sol M – G.F. Handel (Peça de estética barroca sugerida);</li> <li>• Elaboração da ficha “Explora a tua peça”.</li> </ul>	

---

Ponderação pós-aula

O aluno K era um aluno bastante criativo, mas por vezes tinha dificuldades de o expressar pela música. A história que elaborou veio ajudar na interpretação de vários momentos da peça, que de outra forma poderiam ter sido menos interessantes. A introdução dos elementos de estética barroca foi de grande interesse para o aluno assim como a elaboração da ficha de trabalho.

PESEVM I		
Plano de aula leccionada ao estudante L		
<b>Data:</b> 21-01-19	<b>Horário:</b> 9h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	O estudante L era um aluno aplicado e dedicado que embora tímido, apresentou-se bastante receptivo ao que lhe era dito e participou com entusiasmo nas tarefas que lhe foram propostas.	
Aspectos a cuidar	Para a prática individual, tinha sido pedido à aluna que estudasse a escala cromática com a articulação de duas notas staccato e duas notas ligadas. O estudante apresentou algumas dificuldades nas notas agudas.	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exercícios mecânicos, <i>Series C: Major – Practice Books for the Flute, vol.2 Technique</i> de T. Wye;</li> <li>• Escala cromática – sol;</li> <li>• Estudo nº86 do livro <i>125 Easy Classical Studies for Flute</i> de F. Vester;</li> <li>• <i>Swain bird dance</i> – B. Bartók.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	<p>O problema da maior parte das notas agudas que o estudante não conseguia executar na escala cromática, advinha principalmente do fraco apoio do diafragma. O estudante estava tão concentrado nas dedilhações que por vezes descurava nesta ferramenta tão importante. Porém, depois de alertado para este facto e depois de o ter trabalhado com os exercícios propostos, o aluno L conseguiu superar as dificuldades que apresentara no início da aula.</p> <p>Depois do pequeno exercício do excerto literário, a ideia de fraseado foi bastante bem assimilada por parte do estudante, conseguindo assim um melhor entendimento e familiaridade com o conceito.</p>	

PESEVM II		
Plano de aula leccionada ao estudante L		
<b>Data:</b> 01-04-19 e 03-06-19	<b>Horário:</b> 9h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	O material apresentado em aula encontrava-se bem trabalhado, refletindo a motivação, gosto e dedicação do aluno ao instrumento.	
Aspectos a cuidar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amplitude sonora;</li> <li>• Focagem nas notas agudas.</li> </ul>	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escala e arpejo de sol menor;</li> <li>• 3º Andamento – Sonata em Sol M – G.F. Handel (Peça de estética barroca sugerida);</li> <li>• Elaboração da ficha “Explora a tua peça”.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	Embora já tenha trabalhado reportório barroco, o aluno L demonstrou curiosidade e interesse na abordagem informada sobre os seus elementos estéticos. A elaboração da ficha de trabalho também ajudou nesta matéria.	

PESEVM I		
Plano de aula leccionada ao estudante M		
<b>Data:</b> 21-01-19	<b>Horário:</b> 10:30h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	O estudante M não tinha desenvolvido a sua prática de estudo em casa antes da aula. Porém, participou activamente durante toda a sessão, estando sempre pronto a ouvir e executar o que a mestranda lhe propunha.	
Aspectos a cuidar	Devido à falta de prática de estudo, muitos dos exercícios requereram atenção de aspectos mais simples como a leitura da partitura. Assim como o estudante L, o problema da maior parte das notas agudas que este aluno não conseguia executar na escala cromática, advinha principalmente do fraco apoio do diafragma.	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exercícios mecânicos, <i>Series A: Major – Practice Books for the Flute, vol.2 Technique</i> de T. Wye;</li> <li>• Escala cromática – sol;</li> <li>• Estudo nº4 do livro <i>24 Petit Études Melódiques</i> de M. Moyse;</li> <li>• <i>La mèneuse de tortues d'or</i>– J. Ibert.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	Havendo uma prática individual regular em casa, os materiais propostos a trabalho são mais produtivos em aula. Neste caso, tentou-se não só fazer um apoio a este mesmo estudo, mas também consolidar conceitos que a professora cooperante já tinha introduzido ao aluno, como o caso da respiração diafragmática.	

PESEVM II	
Plano de aula leccionada ao estudante M	
<b>Data:</b> 01-04-19 e 03-06-19	<b>Horário:</b> 10:30h
	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	Assim como na primeira sessão, o estudante M não tinha desenvolvido a sua prática de estudo em casa antes da aula. Porém, participou activamente durante toda a sessão, estando sempre pronto a ouvir e executar o que a mestranda lhe propunha.
Aspectos a cuidar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amplitude sonora;</li> <li>• Focagem nas notas agudas;</li> <li>• Leitura da partitura.</li> </ul>
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1º Andamento – Sonata em Si menor, metódica – G. Telemann (Peça de estética barroca sugerida);</li> <li>• Elaboração da ficha “Explora a tua peça”.</li> </ul>
Ponderação pós-aula	Após as dificuldades de leitura superadas, o aluno M mostrou-se interessado na abordagem informada sobre os seus elementos estéticos da música barroca. A elaboração da ficha de trabalho ajudou no despertar para a existências dos componentes que podem ajudar na interpretação musical da peça que se está a explorar.

PESEVM I		
Plano de aula leccionada ao estudante N		
<b>Data:</b> 04-01-19	<b>Horário:</b> 15:40h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	Fruto do desinteresse pelo ensino artístico, o aluno mostrou-se desmotivado e raramente estudava o proposto pela professora cooperante.	
Aspectos a cuidar	Devido à falta de prática de estudo, muitos dos exercícios requereram atenção de aspectos mais simples como a leitura da partitura e apoio em conceitos teóricos como construção de escalas menores.	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escalas e arpejos com inversões de dó menor;</li> <li>• Escala cromática – mi;</li> <li>• <i>Madrigal</i> – P. Gaubert.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	Tendo sido uma aula maioritariamente de esclarecimento de dúvidas de carácter mais teórico, o trabalho desenvolvido mostrou-se importante para o aluno N. Porém, é notório que parte das dúvidas reflectiam na pouca prática individual, que prejudica o desempenho na frequência das aulas de flauta transversal.	

PESEVM II		
Plano de aula leccionada ao estudante N		
<b>Data:</b> 05-04-19 e 07-06-19	<b>Horário:</b> 15:40h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	O aluno N continuava desmotivado com o ensino artístico e isso reflectia-se na falta de prática individual.	
Aspectos a cuidar	Assim como na aula anterior, devido à falta de prática de estudo, muitos dos exercícios requereram atenção de aspectos mais simples como a leitura da partitura.	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1º Andamento – Sonata em Si menor, metódica – G. Telemann (Peça de estética barroca sugerida);</li> <li>• Elaboração da ficha “Explora a tua peça”.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	Apesar não ter praticado a peça sugerida, o estudante N participou com interesse nas aulas, chegando mesmo a afirmar que achava muito interessante estas pequenas “pistas” que a música nos deixa para ser melhor interpretada.	

PESEVM I		
Plano de aula leccionada ao estudante O		
<b>Data:</b> 04-01-19	<b>Horário:</b> 14:10h	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	O aluno O era descontraído e participativo. Esteve sempre atento à aula e mostrava-se interessado no que lhe era proposto.	
Aspectos a cuidar	Devido ao uso de aparelho, por vezes o som apresentava-se forçado e desfocado. O aluno O também apresentava algumas dificuldades rítmicas na leitura da partitura.	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escalas e arpejos com inversões de mi menor;</li> <li>• Escala cromática – sol;</li> <li>• 1º Andamento da sonata em sol maior - M. Blavet (Peça de estética barroca sugerida).</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	O trabalho desenvolvido em aula com o aluno O mostrou-se bastante positivo. Embora a linguagem da peça não tenha sido imediata para o estudante, este mostrou-se interessado na abordagem. A mestrandia propôs a audição de várias gravações deste material para que o aluno se inteirasse na estética e que tentasse reconhecer alguns dos pontos abordados na aula.	

PESEVM II	
Plano de aula leccionada ao estudante O	
<b>Data:</b> 05-04-19 e 07-06-19	<b>Horário:</b> 14:10h
	<b>Duração de aula:</b> 45min
Observações sobre o estudante	O aluno O era descontraído e participativo. Esteve sempre atento à aula e mostrava-se interessado no que lhe era proposto. A leitura rítmica melhorou no decorrer do ano lectivo.
Aspectos a cuidar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amplitude sonora;</li> <li>• Focagem de som.</li> </ul>
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2º Andamento da sonata em sol maior - M. Blavet (Peça de estética barroca sugerida);</li> <li>• Elaboração da ficha “Explora a tua peça”.</li> </ul>
Ponderação pós-aula	Embora já tenha trabalhado reportório barroco, o aluno O demonstrou curiosidade e interesse na abordagem informada sobre os seus elementos estéticos. Na aula de Abril era notório um maior à-vontade desta linguagem, uma vez já tinham sido introduzidas algumas ideias desta linha na sessão anterior (em Janeiro). A elaboração da ficha de trabalho também ajudou nesta matéria, despertando o aluno para um maior cuidado no trato da peça.

PESEVM I		
Plano de aula leccionada ao estudante P		
Data: 21-01-19	Horário: 12h	Duração de aula: 90min
Observações sobre o estudante	O aluno P era dedicado e participativo. Como era de sua intenção dedicar-se à Música, mostrava-se atento e interessado no que lhe era exposto e proposto. Porém, era bastante ansioso e tinha algumas dificuldades nas questões relacionadas com a gestão da ansiedade.	
Aspectos a cuidar	Controlo da respiração, nomeadamente em situações que desenvolvam alguma ansiedade.	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vocalizo nº 3, <i>La Technique d'Embouchure</i> – P. Bernold;</li> <li>• <i>Grand Exercices Jouranliers de Mécanisme</i>, nº 4 – P. Taffanel e P. Gaubert;</li> <li>• Estudo nº3, <i>35 Exercices for the flute</i>- E. Kohler</li> <li>• 2º Andamento da sonata em mi menor – J. S. Bach (Peça de estética barroca).</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	Mesmo com a ansiedade inicial, a sessão do aluno P decorreu de forma bastante positiva e os pontos abordados foram bem absorvidos. Havendo uma prática individual regular em casa, os materiais propostos a trabalho são mais produtivos em aula e a sua consolidação, mais consistente.	

PESEVM II		
Plano de aula leccionada ao estudante P		
<b>Data:</b> 01-04-19 e 03-06-19	<b>Horário:</b> 12h	<b>Duração de aula:</b> 90min
Observações sobre o estudante	O aluno P era dedicado e participativo. O seu estudo era consciente e de forma regular. Era muito responsável e estava sempre atento às sugestões que lhe eram dadas.	
Aspectos a cuidar	Controlo da respiração, nomeadamente em situações que desenvolvam alguma ansiedade e stress.	
Metodologias/Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vocalizos nº5 e 8, <i>La Technique d'Embouchure</i> -P. Bernold;</li> <li>• Exercício nº2, <i>Exercices Jouranliers pour la flûte</i> – M.A. Reichert;</li> <li>• Partita – J.S. Bach (Peça de estética barroca);</li> <li>• Estudo nº3, <i>24 Études, op.24</i> – J. Andersen;</li> <li>• <i>Andante Pastoral e Scherzettino</i>, P. Taffanel;</li> <li>• Elaboração da ficha “Explora a tua peça”.</li> </ul>	
Ponderação pós-aula	As aulas com o estudante P decorreram com naturalidade e de forma bastante dinâmica, sendo que o aluno correspondeu na íntegra aos desafios sugeridos. Os exercícios e actividades propostas foram úteis e o trabalho individual ajudou na sua consolidação. O aluno P melhorou a sua ansiedade ao longo das aulas e a abordagem dos requisitos de estética barroca revelaram-se de extremo interesse para este.	

## Composição criativa do aluno K

Sonata em Sol Maion

1. Adagio

Era uma vez, uma menina que estava a sair de casa para ir ao jardim. O jardim era maravilhoso e ela estava fascinada com tudo o que via, flores, pássaros, árvores etc. Até que viu um pássaro magro, que abriu a cauda, a rapariga, ainda ficou mais encantada.

Mas de repente, ouviu um barulho estranho e viu umas sombras. Ficou com medo, então escondeu-se atrás de um arbusto. Como ela era muito curiosa, decidiu ir ver o que se passava. Dá-va passos curtos e largos, pois apesar de ser curiosa continuava com medo.

2. Allegro

Descobriu que afinal era uma reunião de palhaços e que eles estavam a discutir a sua próxima atuação. Mas subitamente saltou do tó um palhaço maluco, já a ensaiar a sua parte do espetáculo. E aí, vieram os outros, todos atreus, também a ensaiarem as suas partes.

Até que encontraram a rapariga e acharam estranho, no entanto o que eles queriam era brincar.

A menina mesmo assim quis assistir lhes alguma coisa. Os palhaços e ela tornaram-se muito amigos e a menina levou-os à sua casa.

Voltoaram a ir ao jardim, mas agora parecia que viam tudo lá de uma maneira diferente, agora viam muitas coisas que achavam esplêndidas.

Viram outras as mesmas flores nomeadamente gerdãos, rosas e margaridas.

E então os palhaços começaram a ensaiar o que era o espetáculo e combinaram entre todos que a menina também fizesse o espetáculo. Treinaram muito, no jardim até que chegou a hora de atuarem.

Combinaram entre todos que o espetáculo se realizaria no tal jardim.

O jardim estava cheio de pessoas e os palhaços estavam muito nervosos.

Na atuação correu tudo muito bem e as pessoas estavam encantadas.

No final todas as pessoas se levantaram e aplaudiram e os palhaços agradeceram.

E assim acabou o espetáculo.

Fim !!!

## **Ficha de trabalho desenvolvida com os alunos no PESVM**

4

## Flauto Traverso



### Explora a tua peça

1 - Título:

2 - Compositor:

3 - Descobre algo interessante sobre o compositor.

4 - Período histórico:

5 - O que é que o título te diz sobre a obra?

6 - Escreve a armação de clave:



7 - Qual a tonalidade em que a obra está escrita?

8 - Qual é a indicação do compasso?

4 *Flauto Traverso*

*Largo*

*Solo*

9 - Há alguns padrões de escalas ou arpejos na peça? Em quais compassos estão presentes?

10 - Escreve todas as dinâmicas que aparecem, incluindo os cresc. e dimin.

11 - Escreve outras indicações e os seus significados. Exemplo: staccato, ligaduras, etc.

12 - Existem alguns ornamentos? Se sim, quais?

13 - Escreve algumas palavras que podem descrever o carácter da peça.

14 - Existe alguma parte especialmente desafiante na peça? Que compassos precisam de especial atenção?



*Bom Trabalho!*

# Allemande – Andamento integral trabalho com o aluno P

Allemande

Flauto  
traverso

3

5

7

9

11

13

15

17

19

1. 2.

This musical score consists of 13 staves of music, numbered 21 through 47. The notation is in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm. Measure 21 begins with a repeat sign. The melody features various intervals, including thirds, fourths, and fifths, with some chromaticism. Measure 45 contains a first ending bracket, and measure 47 contains a second ending bracket. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

traverso

3 tra.

5 tra.

7 tra.

9 tra.

11 tra.

13 tra.

15 tra.

17 tra.

19 tra.

21 tra.

Musical score for guitar, measures 23-45. The score is written in treble clef and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Circled plus (+) and minus (-) signs are placed above certain notes, likely indicating fretting techniques. The piece concludes with a final chord in measure 45.