

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

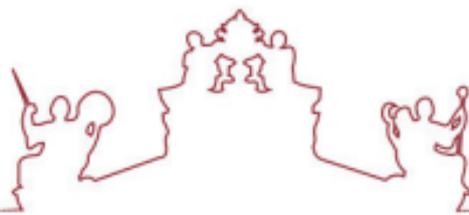
Relatório de Estágio

A Abordagem de técnicas expandidas do piano com alunos do ensino artístico especializado, nos níveis Básico e Secundário.

Maria Inês Jardim Beira

Orientador(es) | Ana Telles

Évora 2022



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

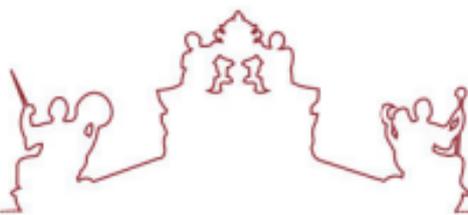
Relatório de Estágio

A Abordagem de técnicas expandidas do piano com alunos do ensino artístico especializado, nos níveis Básico e Secundário.

Maria Inês Jardim Beira

Orientador(es) | Ana Telles

Évora 2022



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

Presidente | Olga Magalhães (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Telles (Universidade de Évora) (Orientador)
Monika Streitová (Universidade de Évora) (Arguente)

Agradecimentos

À minha professora e orientadora, Prof. Doutora Ana Telles, por ser a minha grande referência do que é ser músico e professor. Por ter acreditado em mim, mesmo que eu própria não acreditasse. Por me ter feito evoluir, nutrindo sempre o prazer pela música.

Ao meu Orientador Cooperante, professor Tito Gonçalves, por me ter dado a conhecer os seus alunos e a sua sala de aula. Consigo aprendi a manter um ambiente calmo e divertido, em sala de aula, sem com isso comprometer a aprendizagem. Obrigado por ter feito com que a minha experiência como estagiária fosse tão gratificante.

Um agradecimento especial à minha família, por todo o apoio e amor incondicional, bem como por me desafiarem a dar sempre o melhor de mim própria. Aos meus pais, por todas as oportunidades que me proporcionaram, por me mostrarem a importância de ter uma boa educação. Aos meus irmãos, por me ensinarem a ser paciente e dedicada.

A todos os meus amigos que me ajudaram e me apoiaram durante esta jornada. Faço uma especial menção a Lúcia Marques, por ouvir as minhas angústias, por ser o ombro onde choro quando preciso e pelo seu auxílio e apoio incondicional nesta jornada; à minha afilhada, Margarida Lopes, pelos momentos de diversão a tocar e cantar; à melhor pianista acompanhadora de sempre, Ana Filipa Luz, por me ajudar sempre que precisava.

Resumo

A técnica pianística como qualquer técnica instrumental, evolui. Essa evolução é potenciada por vários fatores e intervenientes, nomeadamente pela procura de novas sonoridades e conteúdos musicais por parte dos compositores. Desta forma, tendo em consideração a constante procura em inovar, o pianista geralmente depara-se com aspetos da escrita e da notação musical que se afastam do cânone do repertório pianístico, isto é, que não se encontram nos repertórios clássico e romântico. Visto que as técnicas correspondentes estão presentes em muito do repertório contemporâneo, a sua aprendizagem e compreensão torna-se essencial para o pianista.

Apesar da presença da música contemporânea, seus repertórios e temáticas relacionadas, em concertos, congressos, masterclasses e palestras, ela é ainda relativamente pouco abordada no ensino artístico especializado, particularmente no que diz respeito ao ensino de piano. Pretende-se, por isso, contribuir para uma mudança de mentalidades, em particular através do levantamento e apresentação de conteúdos didáticos disponíveis, de forma a diminuir a referida desvalorização da música contemporânea e promover o ensino da mesma nas escolas do ensino artístico especializado.

A metodologia aplicada, assente numa investigação qualitativa, baseia-se na recolha de dados, utilizando as redes virtuais como principal fonte para a procura de documentação (livros, artigos científicos, partituras, métodos didáticos) e observação de vídeos relacionados com a temática. Após o tratamento da informação recolhida e da sua aplicação no decorrer do estágio, segue-se a divulgação dos resultados obtidos durante a aplicação deste projeto.

O objetivo, enquadrado no Mestrado em Ensino de Música, é elaborar um catálogo de técnicas não convencionais presentes no repertório contemporâneo para piano e procurar incluí-las como recurso para a aprendizagem do instrumento, propondo em que nível do ensino artístico especializado as técnicas podem ser abordadas e de que forma, salientando repertório didático onde as mesmas são trabalhadas.

Palavras-Chave: Música Contemporânea, Técnicas Expandidas, Notação, Programas de Piano; Escolas do ensino artístico especializado.

Abstract

Title: The Approach of Piano Extended techniques on Basic and Secondary level students at Specialized music schools.

The evolution of piano technique throughout time is a fact. That evolution was brought on by composer's continuous search for innovation of sound and musical content, among other factors. Because of this constant research for new content, present pianists will find types of techniques and musical notation that are unused in the mainstream repertoire of western classical music. But, since those new techniques are widely used in contemporary music, it is important that official music schools start to include them in the students' learning programs.

Although, currently contemporary music is present in concerts, masterclasses, workshops, lectures, it isn't widely used for educational purposes, particularly in piano teaching. To promote contemporary music, the search for learning material is extremely important, so that the prejudices directed to this kind of music decrease, at the same time that students are encouraged to learn it in specialized music schools.

The methodology used throughout this project, is based mainly on qualitative research. Primarily it was done an investigation on the theme, using the internet as the main source of information, where it was gathered different types of resources like books, articles, teaching methods, various scores as well as videos. Based on the application of the information gathered, during the internship, it was possible to watch how students react to this type of repertoire while still learning correct piano posture and technique.

The main purpose of this project, which was put forward in order to fulfill the master's in music teaching program, is to elaborate a catalog of the different unconventional piano techniques, which can be found in the piano repertoire, while suggesting how and in what level it should be learned, underlining different educational pieces where some technique can be worked on.

Keywords: Contemporary music, Extended Techniques, Musical Notation, Piano Programs, Schools specialized in artistic studies.

Índice Geral

Agradecimentos	IV
Resumo	V
Abstract.....	VI
Introdução.....	15
Parte I – Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música	17
1. Caracterização do Conservatório Regional de Évora	17
1.1 História e localização	17
1.2 Projeto Educativo do CREV	19
1.3 Oferta Formativa	19
1.4 Instalações e Estrutura Organizativa	21
2. Atividades Realizadas na Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música.....	24
3. Aulas Assistidas.....	25
3.1 Aluno A – Iniciação 3	25
3.2 Aluno B – Iniciação 3.....	30
3.3 Aluno C – Iniciação 2.....	34
3.4 Aluno D – 1º Grau.....	37
3.5 Aluno E – 2º Grau	41
3.6 Aluno F – 4º Grau	44
4. Análise crítica da atividade docente	48
5. Reflexão Crítica sobre a PES.....	50
Parte II – A Abordagem de técnicas expandidas do piano com alunos do ensino artístico especializado, nos níveis Básico e Secundário.....	52
1. Introdução.....	52
2. Revisão da Literatura.....	54

2.1	Música Contemporânea.....	54
2.2	Terminologia.....	55
3.	Técnicas Expandidas.....	56
3.1	Tradução.....	56
3.2	Definição.....	57
3.3	O Piano “Próprio” e o Piano “Impróprio”.....	58
3.4	Classificação das técnicas expandidas do piano.....	59
3.6	Medidas de Precaução.....	77
4.	Aplicação das TE na PESEVM.....	79
4.1	1º Ciclo (Iniciação).....	80
4.2	2º Ciclo (1º Grau e 2º Grau).....	87
4.3	3º Ciclo (3º Grau, 4º Grau e 5º Grau).....	98
5.	Análise ao questionário do OC (Apêndice 1).....	100
6.	Conclusões.....	102
	Bibliografia.....	104
	Anexos.....	108
	Apêndices.....	121

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Materiais Didáticos: Aluno A

Tabela 2 - Estratégias Aplicadas em Aula: Aluno A

Tabela 3 - Materiais Didáticos: Aluno B

Tabela 4 - Materiais Didáticos: Aluno C

Tabela 5 - Materiais Didáticos: Aluno D

Tabela 6 - Estratégias Aplicadas em Aula: Aluno D

Tabela 7 - Materiais Didáticos: Aluno E

Tabela 8 - Materiais Didáticos: Aluno F

Tabela 9 - Estratégias Aplicadas em Aula: Aluno F

Tabela 10 - Aspectos das aulas lecionadas que foram apontados pelo Orientadores

Tabela 11 - Estratégias Aplicadas para o estudo da peça *Hommage à Bartok* de G. Kurtág.

Tabela 12 - Opinião do aluno que trabalhou a peça *Hommage à Bartok* de G. Kurtág

Tabela 13 - Estratégias Aplicadas para o estudo da segunda peça do conjunto *five little piano pieces* de G. Kurtág

Tabela 14 - Estratégias Aplicadas para o estudo da peça *Daís* de J. Ferreira

Tabela 15 - Estratégias Aplicadas para o estudo da peça *Xirnânico* de J. Ferreira

Tabela 16 - Estratégias Aplicadas para o estudo das peças de C. Bochmann

Tabela 17 - Estratégias Aplicadas para o estudo da peça *Waltz* de G. Kurtág.

Tabela 18 - Opinião da aluna que trabalhou a peça *Waltz* de G. Kurtág.

Tabela 19 - Estratégias Aplicadas para o estudo da peça *Um dia de chuva* de J. Neves.

Tabela 20 - Opinião da aluna que trabalhou a peça *Um dia de chuva* de J. Neves.

Tabela 21 - Estratégias Aplicadas para o estudo da peça *Naguoco* de J. Ferreira.

Tabela 22 - Opinião do aluno que trabalhou a peça *Naguoco* de J. Ferreira.

Tabela 23 - Estratégias Aplicadas para o estudo da peça *Melodie - Fallend* de B. Furrer.

Índice de Figuras

Figura 1 - Alunos do Conservatório Regional de Évora no ano letivo 2020/2021

Figura 2 - Distribuição dos alunos do OC no ano letivo 2020/2021

Figura 3 - Exemplificação da execução dos *micro-clusters* em algumas obras de G. Kurtág.

Figura 4 - Notação utilizada para *micro-clusters* em algumas obras de J. Ferreira.

Figura 5 - Notação utilizada para elementos percussivos em algumas obras de J. Ferreira.

Figura 6 - Notação utilizada para *martellato*.

Figura 7 - Notação utilizada para bater nas cordas do piano.

Lista de Abreviaturas

CREV: Eboræ Mvsica

OI: Orientador Interno

OC: Orientador Cooperante

PESEVM: Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música

TE: Técnicas Expandidas

EAE: Ensino Artístico Especializado

Introdução

O presente relatório foi realizado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, como resultado da Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música realizada no Conservatório Regional de Évora – Eboræ Mvsica (CREV), no ano letivo 2020/2021, orientado pela Professora Doutora Ana Telles Béreau e pelo orientador cooperante (OC) Professor Tito Murta Gonçalves. Este Mestrado concede a habilitação profissional para a docência, ao abrigo do Decreto-Lei n.º 79/2014, de 14 de maio.

Pretendia-se que o estágio tivesse tido início no arranque do referido ano letivo. No entanto, tal não foi possível, por razões ligadas ao processo de colocação da mestranda em estágio na escola cooperante (Eboræ Mvsica); assim, o estágio iniciou-se no dia 26 de outubro de 2020.

O estágio é constituído por um total de 85 horas no primeiro semestre e 212 horas no segundo semestre¹. A mestranda completou um total de 263 horas e 30 minutos de estágio, compreendendo aulas assistidas e lecionadas, audições de classe, assim como assistência à preparação e elaboração do plano de atividades da instituição elaborado no âmbito de horas de cargo do orientador cooperante.

É importante notar que, devido à situação pandémica em que o país se encontrava no ano letivo em causa (2020/2021), não foi possível a mestranda assistir a audições de classe no primeiro semestre da PESEVM. Desta forma, com o intuito de completar as horas destinadas a uma atividade do conservatório, a mestranda esteve a preparar e a realizar ensaios de naipe no Coro Polifónico Eboræ Mvsica. Para além desta situação, algumas das salas do CREV não dispunham das dimensões mínimas recomendadas pela DGS para acomodar três pessoas sem haver um risco elevado de transmissão do vírus SARSCov19, e uma vez que não havia possibilidade de trocar para uma sala com maiores dimensões, também não foi possível a mestranda assistir a algumas aulas.

De acordo com o regulamento interno desta disciplina, a mestranda teria de estagiar com dois alunos de cada nível de estudo; todavia não existindo alunos de piano a

¹ Informação presente no regulamento da PESEVM e no Plano de Estudos do curso de Mestrado em Ensino de Música. (URL: <https://www.uevora.pt/estudar/cursos/mestrados?curso=2199>) para os recursos disponíveis na internet, último acesso a 5 de julho de 2021

frequentar o ensino secundário, a mestranda não teve possibilidade de assistir a quaisquer aulas desse nível. Assim, após esta situação ser comunicada ao coordenador da PESEVM, Prof. Doutor Mário Marques, este indicou à mestranda que escolhesse dois alunos entre os outros níveis disponíveis.

Na primeira parte deste trabalho é apresentada uma contextualização da comunidade escolar, caracterizando o ambiente de ensino. Segue-se uma descrição das aulas assistidas, aulas lecionadas e outras atividades que a mestranda pôde realizar e observar.

Será feita a exposição das aulas lecionadas através de uma descrição do processo de ensino-aprendizagem de cada um dos alunos selecionados, que a mestranda teve oportunidade de acompanhar com maior regularidade no decorrer da PESEVM. Na segunda parte, elabora-se uma reflexão sobre as obras contemporâneas que foram abordadas na disciplina de instrumento – Piano, no decorrer do ano letivo 2020/2021, no CREV.

Por meio de questões colocadas ao orientador cooperante em contexto de aula, e por meio de um questionário, foi aferida a opinião deste último quanto à importância da utilização das técnicas expandidas no desenvolvimento dos alunos, no que respeita à sua leitura musical, ao desenvolvimento sonoro e técnico do instrumento e ao conhecimento das diferentes linguagens musicais utilizadas atualmente. Os resultados serão expostos e discutidos adiante.

Foi ainda realizado um levantamento de obras incluindo a utilização de técnicas expandidas e sua categorização por níveis de dificuldade, de modo a incluir estas peças no processo de ensino/aprendizagem de piano, percebendo que vantagens estas acarretam no contexto escolar e também promovendo o trabalho desenvolvido por diferentes autores contemporâneos.

Parte I – Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música

1. Caracterização do Conservatório Regional de Évora²

1.1 História e localização

O Conservatório Regional de Évora – Eboræ Mvsica, designando também por CREV, é um estabelecimento de ensino artístico privado que se rege pelo Estatuto de Ensino Particular e Cooperativo, com autonomia pedagógica que foi solicitada ao Ministério da Educação, e posteriormente aprovada, pela Associação Musical de Évora. A sede do Conservatório Regional de Évora situa-se em Évora, no Convento dos Remédios (Avenida de São Sebastião).

A Associação Musical de Évora Eboræ Mvsica iniciou a sua atividade em setembro de 1987 e tem por objetivos a interpretação e divulgação da música, em especial dos compositores associados à Escola de Música da Sé de Évora³, estimular a aprendizagem do Canto, a Formação Musical e a formação de músicos em vários instrumentos.

A escola de música da Associação Eboræ Mvsica surgiu no mesmo ano em que a Associação musical de Évora foi fundada (1987). Procurava responder às necessidades de formação musical dos membros ou futuros membros dos coros da associação.

Os primeiros passos da escola de música do Eboræ Mvsica foram elaborados de acordo com os objetivos da associação e de forma independente. Administravam-se aulas de: instrumentos de teclas; sopros; cordas; formação musical; iniciação musical; coro infantil e coro sénior.

Foi no ano 2003/2004 que o Ministério da Educação atribuiu a autorização para lecionar o ensino especializado da música nos Ensinos Básico e Secundário; na sequência desta atribuição, iniciou-se uma nova etapa de articulação com o Ministério da Educação através da criação do Conservatório Regional de Évora, que tinha como propósito criar

² Informação deste subcapítulo retirada do regulamento interno e do projeto educativo do CREV (URL: <https://eboraemusica.pt/documentos/>), ultimo acesso a 10 de julho de 2021

³ Escola de Música da Sé de Évora: Instituição de ensino associada à Sé de Évora, fundada no séc. XIII e mantendo atividade até meados do séc. XIX. Esta escola tinha como função formar músicos e compositores para o serviço musical litúrgico de capela; continha também um colégio de moços de coro dos nove até aos dezoito anos que funcionava em regime de internato, complementando a sua educação com a gramática latina e outras ciências humanas lecionadas na Universidade de Évora.

novas possibilidades no desenvolvimento das atividades de ensino/aprendizagem realizadas pela Associação Musical de Évora.

Com um corpo docente dinâmico e determinado, o CREV transmite também aos seus alunos e à restante comunidade essa vontade de criar laços e expandir os conhecimentos através da arte. No entanto, tem havido uma redução das inscrições nos últimos anos, que pode ser atribuída à crise económica, ao aumento do desemprego e também ao muito reduzido financiamento dos cursos secundários e básico supletivo, que impede numerosos alunos de prosseguirem os seus estudos.

O CREV tem sido alvo de uma atividade intensa no seio da Associação Eboræ Mvsica e da comunidade onde se insere, uma vez que esta última organiza anualmente projetos de desenvolvimento cultural em conjunto com o Conservatório. Entre elas, contam-se as seguintes:

- Jornadas Internacionais “Escola de Música da Sé de Évora”
- Oficinas de Canto Gregoriano e Ciclos de Concertos de Canto Gregoriano
- Concertos “A Quaresma na Escola de Música da Sé de Évora”
- Ciclo de concertos “Música nos Claustros”
- Prémio José Augusto Alegria – Concurso para Jovens Intérpretes
- Prémio de Composição – Escola de Évora
- Ciclos de Concertos “Musicando”
- Ciclo de Concertos “Música no Inverno”
- Conferências e Workshops vários

É missão do CREV a formação dos alunos como músicos completos em todas as suas valências. Todas as áreas da sua formação musical são da maior importância, desde a formação teórica, ao estudo individual do instrumento e também à música de conjunto. A instituição reconhece ainda todos os benefícios que o ensino da música fornece no desenvolvimento físico, cognitivo, sensorial e social dos seus alunos.

1.2 Projeto Educativo do CREV

O Projeto Educativo do CREV tem como pilares fundamentais a Interdisciplinaridade, a Autonomia e a Transformação. Desta forma, o documento evidencia duas perspetivas:

1. O entendimento do aluno enquanto indivíduo, respeitando a sua individualidade e diversidade, apelando à sua formação em diferentes domínios e promovendo a sua participação na vida escolar e comunitária.

2. O entendimento de uma pedagogia que promove o desenvolvimento musical, associando-se à necessidade de organização e do cumprimento dos currículos estabelecidos.

O CREV pretende que a música e o ensino da música façam a interligação entre a escola e toda a comunidade envolvente, de forma a criar um ambiente propício ao desenvolvimento cultural, educativo e social de todos os elementos que dela possam beneficiar. A Interdisciplinaridade, a Autonomia e a Transformação serão as bases para que esses objetivos sejam alcançados. O desenvolvimento pessoal de cada aluno, bem como o diálogo e a cooperação entre todos os elementos que fazem parte do processo de ensino-aprendizagem, são as principais metas para o triénio 2017/2020 (CREV – Projeto Educativo, 2020, pp. 8,9,10)

1.3 Oferta Formativa

Com base na atual legislação, o Conservatório Regional de Évora Eboræ Mvsica ministra o ensino vocacional da música nos seguintes regimes:

- Curso de Iniciação;
- Curso Básico, em regime articulado e regime supletivo⁴;
- Cursos Secundários, em regime articulado e regime supletivo;
- Cursos Livres⁵.

⁴ Planos curriculares e conteúdos programáticos de acordo com a legislação em vigor para o ensino artístico especializado de música (URL: [file:///C:/Users/nesbe/Downloads/plano-estudos_508_pt%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/nesbe/Downloads/plano-estudos_508_pt%20(5).pdf)), ultimo acesso a 20 de julho de 2021.

⁵ O regime de Curso Livre conta com planos próprios, incluindo métodos e programas adequados.

Atualmente, são lecionados cursos nas seguintes áreas:

- Em regime oficial ou livre: Acordeão, Canto, Clarinete, Contrabaixo, Flauta Transversal, Formação Musical, Guitarra, Oboé, Órgão, Percussão, Piano, Saxofone, Trombone, Trompa, Trompete, Viola de arco, Violino e Violoncelo.

- Exclusivos em regime livre: Bateria e Baixo Elétrico.

Curso de Iniciação

O plano de estudos do Curso de Iniciação compreende a frequência conjunta das seguintes disciplinas:

- a) Instrumento Preparatório;
- b) Formação Musical Preparatória;
- c) Classes de Conjunto Preparatórias.

A carga horária das disciplinas de Formação Musical Preparatória e Classe de Conjunto Preparatória é definida em Conselho Pedagógico, sendo a carga horária da disciplina de Instrumento Preparatório obrigatoriamente um tempo letivo, de acordo com a Portaria nº 223- A/2018, de 3 de agosto, que rege as aulas lecionadas nesse âmbito.

Curso Básico de Música

O plano de estudos do Curso Básico de Música compreende a frequência conjunta das disciplinas de:

- a) Instrumento;
- b) Formação Musical;
- c) Classe de Conjunto;
- d) Oferta Complementar, no caso de existir na escola.

Os planos de estudos do Curso Básico de Música nos regimes articulado e supletivo são os constantes da Portaria nº 223-A/2018, de 3 de agosto.

Cursos Secundários de Música e Canto

Os Cursos Secundários de Música e Canto têm a duração global de três anos e compreendem a frequência de disciplinas das componentes de Formação Científica e Técnica-Artística. Podem funcionar os Cursos Secundários de:

- a) Instrumento;
- b) Formação Musical;
- c) Composição;
- d) Canto.

Os planos de estudo dos Cursos Secundários de Música e Canto nos regimes articulado e supletivo são os previstos na Portaria nº 229-A/2018, de 14 de agosto.

Cursos Livres

Os Cursos Livres a funcionar no CREV compreendem: Pré-Iniciação Musical, Iniciação Musical Preparatória e Instrumento. Podem também ser frequentadas várias disciplinas em regime livre.

1.4 Instalações e Estrutura Organizativa

Como já foi referido, o CREV encontra-se sediado no Convento dos Remédios, edifício de grande valor arquitetónico e histórico, que estimula e inspira as atividades musicais. O Auditório do Conservatório funciona na Igreja, dotada de excecionais condições acústicas. O edifício dispõe de onze salas de aula; sala de convívio, sala de estudo, sala de professores, secretaria, receção, biblioteca, espaço de convívio ao ar livre (claustros do convento) e instalações sanitárias.

A gestão, nos seus vários aspetos, é assegurada por três órgãos: Direção Executiva, Direção Pedagógica e Conselho Pedagógico. Existem também Departamentos Curriculares.

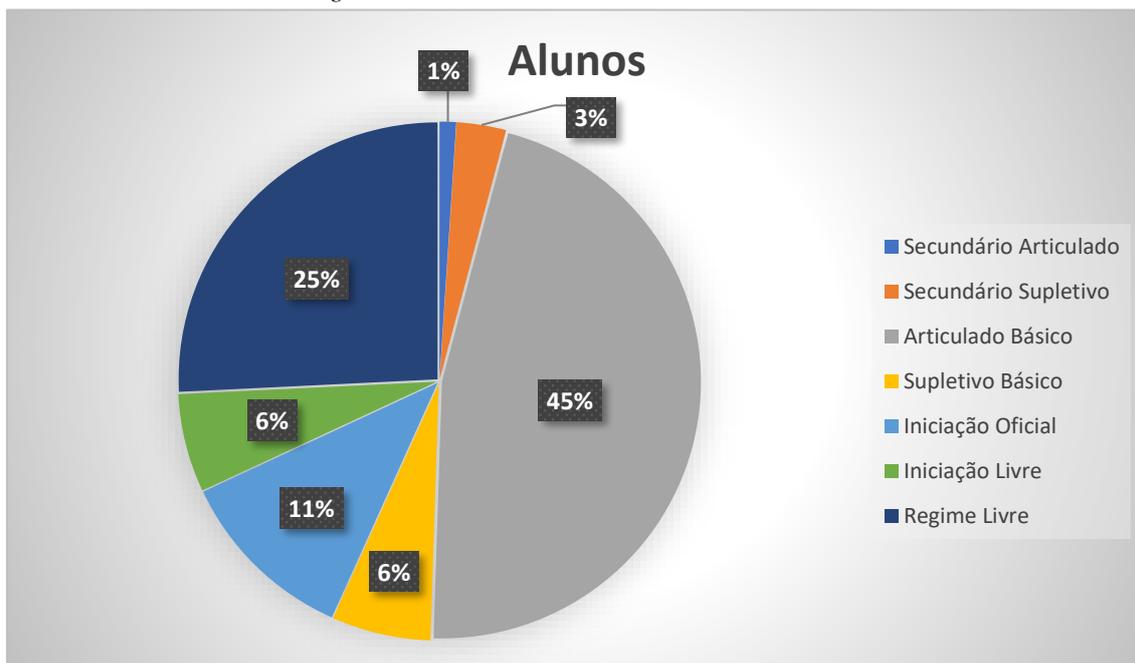
De acordo com o decreto de Lei nº 152 de 4 de novembro de 2013, ao abrigo dos artigos 36º e 37º da secção V, as escolas de ensino privado e cooperativo passaram a ter autonomia pedagógica, administrativa e financeira.

Alunos

No ano letivo 2020/2021, cerca de 261 alunos frequentaram o CREV. No curso Básico em Regime Articulado e Supletivo inscreveram-se 135 alunos, sendo também possível enumerar 13 alunos nos cursos Secundários, 47 alunos no Curso de Iniciação e 66 alunos no Regime Livre.

Figura 1.

Alunos do Conservatório Regional de Évora no ano letivo 2020/2021



Corpo Docente e caracterização da classe de Piano

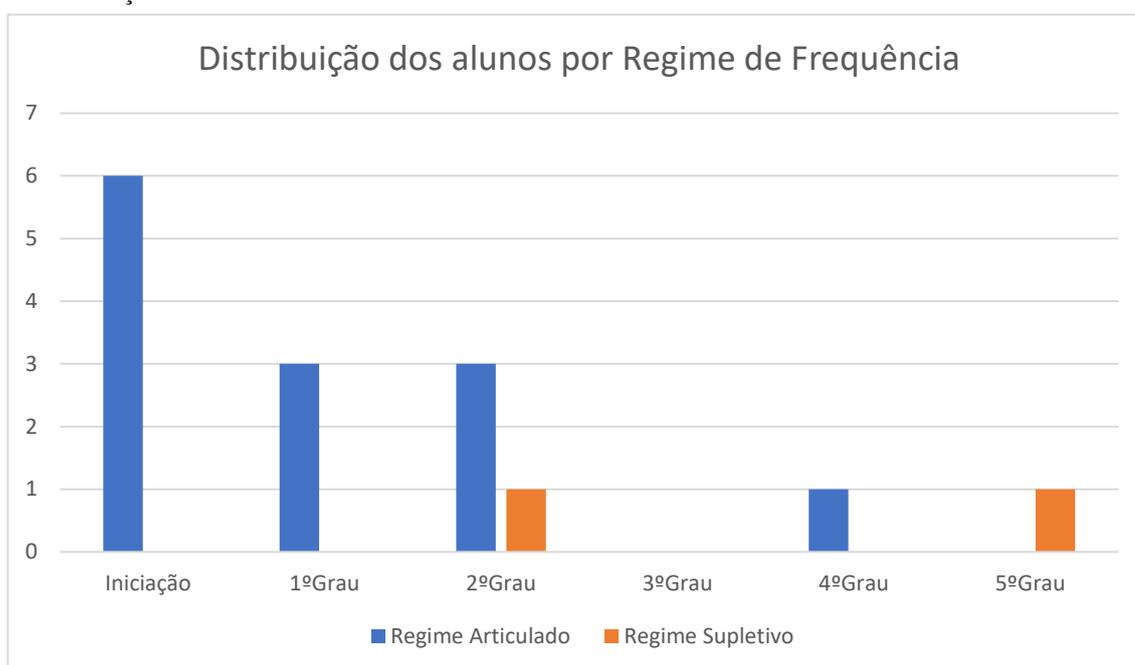
A equipa docente do CREV no ano letivo 2020/2021 era composta por 33 elementos. O corpo docente de piano incluía três elementos, dos quais: Tito Gonçalves; Ana Filipa Luz e Phillipe Marques.

Como já foi referido, no âmbito da PESEVM a mestranda teve como Orientador Cooperante o professor Tito Gonçalves e, conseqüentemente, teve a ocasião de trabalhar no seio da sua classe, composta por 21 alunos: seis de Iniciação; três de primeiro grau; quatro de segundo grau; dois de quarto grau; um de quinto grau; três alunos em regime livre e dois alunos de práticas de teclado. Quanto aos regimes de ensino, 14 alunos encontravam-se no regime articulado, dois no regime supletivo e três no regime livre.

As aulas de iniciação eram constituídas por 50 minutos divididos por dois alunos, ficando então uma aula de 25 minutos para cada um. Os restantes alunos tinham sessões de 45 minutos. No entanto, em consequência do agravamento da transmissão do vírus COVID-19, houve um período de tempo que as aulas foram lecionadas através de plataformas *online* (como Microsoft Teams, Skype e WhatsApp). Nestas aulas, as sessões síncronas dos alunos de iniciação continuaram a ser de 25 minutos; no entanto, as dos restantes alunos passaram a ter uma duração de apenas 30 minutos.

Figura 2.

Distribuição dos alunos do OC no ano letivo 2020/2021



É importante notar que, tal como foi referido anteriormente, devido às medidas restritivas relacionadas com a pandemia, a mestranda não teve a possibilidade de assistir a aulas de todos os alunos da classe de professor cooperante; de facto, a mestranda apenas pode assistir às aulas de 13 dos 21 alunos do orientador cooperante.

2. Atividades Realizadas na Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música

Como já foi sucintamente referido, de acordo com o Regulamento da Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música⁶, os mestrandos devem realizar um total de 85 horas no primeiro semestre, compreendendo seis horas dedicadas à lecionação de aulas e nove horas a atividades não letivas. No segundo semestre estão previstas 212 horas, das quais 18 horas deverão ser aulas lecionadas e 10 horas atribuídas a atividades não letivas. Em ambos os semestres, as restantes horas destinam-se a aulas assistidas.

Assim, de forma a cumprir com os requisitos sugeridos, a mestranda lecionou mais uma aula de 1º Ciclo e outra de 2º Ciclo. Foram assim selecionados três alunos do 1º Ciclo e três alunos dos 2º e 3º Ciclos.

A escolha dos alunos foi feita tendo em conta aqueles que a mestranda teve a oportunidade de acompanhar com maior regularidade:

- 1º Ciclo – Alunos A, B e C.
- 2º e 3º Ciclos – Alunos D, E e F.

Será também apresentado um resumo das atividades não letivas que foram realizadas durante o ano letivo 2020/2021.

Durante o estágio, a mestranda teve oportunidade de lecionar uma pequena parte da aula na grande maioria de aulas assistidas, fruto da boa vontade do OC, que possibilitou que as obras referentes à componente de investigação do presente relatório fossem lecionadas, quase exclusivamente, pela mestranda, permitindo um envolvimento mais profundo com os alunos e mais oportunidades para a prática do ensino do instrumento.

⁶ Regulamento da Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música presente no site oficial da Universidade de Évora (URL: <https://www.uevora.pt/estudar/cursos/mestrados?curso=2199>), ultimo acesso a 12 de janeiro de 2022

3. Aulas Assistidas

Segue abaixo uma descrição, por aluno, do ocorrido no decorrer das aulas assistidas durante a PESEVM. Cada aluno terá inicialmente uma pequena caracterização, uma apreciação da sua evolução ao longo do ano letivo e, para terminar, uma descrição generalizada acerca das aulas lecionadas pela mestrandia com a supervisão do OC e, em alguns casos, do OI.

3.1 Aluno A – Iniciação 3

Caracterização do Aluno

O aluno A tinha nove anos e frequentou, em 2020/2021, o regime oficial de Iniciação, no CREV. Frequentou, para além da disciplina de Piano, as disciplinas de Formação Musical e Classe de Conjunto – Coro. Tratava-se do segundo ano de piano do aluno, uma vez que no ano anterior frequentou a iniciação com o OC.

Em sala de aula, o aluno apresentava uma postura comunicativa e descontraída. Sempre que o OC questionava se tinha alguma dúvida, o aluno verbalizava as suas questões. Foi assíduo e pontual, colaborava em todas as tarefas solicitadas em aula e reagia positivamente a todas as correções solicitadas pelo OC, demorando o seu tempo a realizar as tarefas propostas corretamente; cumpriu com os trabalhos de casa com bastante regularidade, mas, por vezes, não os completava na íntegra, mostrando preferência por estudar as suas peças favoritas. Demonstrou empenho no trabalho e estudo do seu repertório, cumprindo, na maioria das ocasiões, com os objetivos que o OC estipulava para as aulas. Mostrou interesse em participar nas atividades da classe, revelando segurança, controlo e gosto pela *performance* musical.

O aluno A foi considerado um aluno expressivo e intuitivo, uma vez que tentava evidenciar o caráter da obra interpretada, tendo em consideração as indicações da partitura e o estilo adequado. Apresentou uma certa falta de confiança, uma vez que referia reiteradamente a dificuldade da obra; no entanto, procurava estudar e trabalhar para aprender o melhor possível.

Ficou patente, no decorrer do ano letivo, que o aluno era oriundo de um meio familiar estimulante, facto evidenciado pelo seu discurso, sempre fluente, educado e correto, apresentando-se em aula de uma forma alegre e descontraída. O aluno possuía

em casa um instrumento de estudo digital que, tendo sido aconselhado pelo OC, apresentava características que garantiam uma evolução gradual satisfatória (dinâmicas e peso das teclas).

Apesar da forma alegre como se apresentava em aula, denotou-se alguma timidez em relação à presença da mestrada no início do ano letivo, uma vez que não tinha muita experiência em tocar para outras pessoas, situação agravada pela pandemia, que não permitiu a realização de audições desde o primeiro período do ano anterior. No entanto, com o passar do tempo, o aluno foi-se habituando à presença da mestranda no decorrer das aulas.

Evolução ao longo do ano letivo

Em virtude de o aluno mostrar interesse em continuar os seus estudos no CREV, as aulas foram preparadas de forma a consolidar as competências musicais e técnicas com o intuito não só de o preparar para a prova de entrada no ensino articulado do curso básico, como também de lhe dar as ferramentas necessárias para a abordagem do repertório exigido no primeiro grau.

Seguidamente, no Tabela 1, encontra-se o programa trabalhado pelo aluno A no decorrer do ano letivo 2020/2021.

Tabela 1.

Materiais Didáticos: Aluno A

Período	Obras Trabalhadas
1º Período	<ul style="list-style-type: none">• B. Kirkby-Mason – <i>Swing Song</i>• B. Kirkby-Mason – <i>First Melody</i>• B. Kirkby-Mason – <i>Out for a walk</i>• B. Kirkby-Mason – <i>The Cello Plays'</i>• B. Kirkby-Mason – <i>Sunshine and Rain</i>• B. Kirkby-Mason – <i>Torch Dance</i>• B. Kirkby-Mason – <i>The March Past</i>• B. Kirkby-Mason – <i>Bugles</i>• B. Kirkby-Mason – <i>On the sea</i>

2º Período	<ul style="list-style-type: none"> • B. Kirkby-Mason – <i>Follow me</i> • B. Kirkby-Mason – <i>Soldiers</i> • B. Kirkby-Mason – <i>Lullaby in F</i> • C. Czerny – <i>Les cinq doigts</i>, Op. 777 n° 2 • C. Czerny – <i>Les cinq doigts</i>, Op. 777 n° 3 • G. Kurtág – <i>Játékok Special Games, five little piano pieces</i>, n° 2
3º Período	<ul style="list-style-type: none"> • B. Kirkby-Mason – <i>Sprites</i> • B. Kirkby-Mason – <i>In the Forest</i> • C. Czerny – <i>Les cinq doigts</i>, Op. 777 n° 4

No que se refere à aprendizagem das peças propostas, foi possível distinguir duas abordagens distintas: uma leitura preliminar que servia não só para o OC se assegurar de que o aluno A saberia ler e trabalhar a obra sozinho em casa, como também para a correção de qualquer erro que surgisse, emendando-o logo de seguida. Após a realização desta leitura preliminar, o OC preocupava-se com outros conteúdos da obra, nomeadamente as dinâmicas e as articulações, garantindo que o aluno tivesse um conhecimento aprofundado da obra.

No início, o aluno A apresentava algumas dificuldades de leitura, principalmente no que diz respeito à componente rítmica. Desta forma, o OE apresentou uma escolha de repertório que consolidasse o trabalho de leitura, introduzindo mais tarde estudos com o intuito de melhorar a técnica pianística do aluno. A mestrande teve a oportunidade de intervir em inúmeras ocasiões, através da aplicação de métodos didáticos que incentivassem a aluno a ter autonomia, estimulando-o não só a identificar os próprios erros como a corrigi-los logo de seguida.

Todas as obras abordadas foram executadas na íntegra, tendo sido notória uma preocupação, por parte do OC, em garantir que o aluno A assimilasse não só os conteúdos das obras como também os métodos de estudo abordados para a sua aprendizagem. Desta forma, o aluno poderia replicar qualquer conceito, movimento ou estudo numa outra obra que lhe fosse dada posteriormente a trabalhar.

No que diz respeito ao estudo do repertório, geralmente eram trabalhadas duas peças por aula, correspondendo uma delas a conteúdo novo que o aluno teria de continuar a trabalhar em casa, e a outra a uma obra que o aluno já teria estudado previamente, sendo

a respetiva abordagem mais aprofundada no decurso da aula. Quanto mais o aluno estudasse e evoluísse, mais repertório poderia ler em simultâneo.

Seguidamente, na Tabela 2, são representadas diversas estratégias utilizadas pelo OC para a aprendizagem do Aluno A. É importante referir que as estratégias abaixo elencadas foram aplicadas na maioria dos alunos (incluindo os alunos B e C, razão pela qual nos abstermos de a replicar em baixo, nas secções dedicadas a estes últimos), sendo modificadas sempre que o aluno não compreendia ou não conseguia executar o que era pedido.

Tabela 2.

Estratégias Aplicadas em Aula: Aluno A

-
- O OC executa a peça para que o aluno escute.
 - O aluno executa a mão que contém a linha melódica, apenas com as notas, enquanto o OC aponta com um lápis a nota que o aluno tem de ler.
 - O aluno executa a mão que não contém a linha melódica, apenas com as notas, enquanto o OC aponta com um lápis a nota que o aluno tem de ler.
 - O aluno entoa o ritmo enquanto marca a pulsação contando em voz alta.
 - O aluno executa a obra com as mãos separadas.
 - O aluno executa a obra com as mãos juntas.
 - O aluno executa a obra enquanto o OC marca a pulsação.
 - O aluno executa uma das mãos enquanto o OC aponta, com um lápis, para as notas da outra.
 - O aluno executa uma das mãos enquanto o OC entoa/executa a outra.
 - O aluno executa a obra enquanto enumera os tempos do compasso.
 - O aluno e o OC executam a peça em simultâneo, mas em oitavas diferentes do teclado.
 - O aluno realiza várias repetições de uma passagem.
 - Simulação de uma apresentação pública (entrada em palco, expressão corporal, vénias e execução).
-

Apesar de o aluno ter progredido visivelmente, no final do ano letivo ainda apresentava algumas lacunas no que respeita à pulsação e ao controlo da tensão muscular,

empregando frequentemente uma força excessiva para executar certas passagens. Esta questão foi abordada em aula inúmeras vezes; no entanto, não ficou totalmente solucionada, ainda que se tenham registado algumas melhorias em relação ao início do ano.

Foi evidenciada, diversas vezes, pelo OC, a necessidade de ter o repertório bem preparado e seguro antes de uma apresentação pública; em particular, registou-se que o OC recomendava, a este aluno como a outros, que não parasse(m) após o erro. Essa preparação surtiu os seus efeitos, dado que a participação do Aluno A nas audições foi bastante bem-sucedida.

Aulas Lecionadas

Nas aulas lecionadas, a mestranda pôde, com uma orientação prévia do OC, colocar em prática diversas metodologias, conteúdos, procedimentos e estratégias de ensino observados anteriormente. Nestas aulas a mestranda procurou solidificar aprendizagens anteriores e criar ligações que permitissem ao aluno evoluir em cada um dos itens previstos no plano elaborado⁷.

Regra geral, o aluno foi capaz de compreender o discurso usado em aula pela mestranda e demonstrava uma boa capacidade de assimilação das indicações apresentadas, procurando aplicar de seguida o que tinha sido dito. No entanto, apresentava algumas dificuldades de execução, necessitando de algumas tentativas até conseguir fazer alguns dos exercícios corretamente. O aluno mostrou-se comunicativo, colocando dúvidas quando precisava de esclarecimentos acerca de determinados conceitos. Mostrou-se ainda capaz de corrigir elementos de teoria musical e aplicá-la (e.g., diferenciação entre um suspenso e um bemol, leitura correta do ritmo), bem como ordem técnica (“ter cuidado com a pulsação”) e expressiva (“tocar as dinâmicas que estão na partitura”).

Desta forma, foi feito um balanço positivo das aulas, uma vez que foi possível verificar um progresso em todos os aspetos abordados.

⁷ Ver Apêndices (Planificações das aulas lecionadas).

3.2 Aluno B – Iniciação 3

Caracterização do Aluno

O aluno B tinha nove anos e encontrava-se no seu segundo ano de piano, estando a frequentar, em 2020/2021, o regime oficial de Iniciação no CREV. Para além da disciplina de Piano, encontrava-se inscrito nas disciplinas de Formação Musical e Classe de Conjunto – Coro.

Em sala de aula, o aluno apresentava uma postura comunicativa, mas algo tímida; foi um aluno assíduo e pontual, havendo, no entanto, alguns incidentes de esquecimento, principalmente quando as aulas eram frequentadas em regime online. Sentia-se alguma dificuldade do aluno em fazer perguntas, sendo necessário uma verificação por parte do OC no final da aula, por forma a confirmar que o aluno tinha assimilado o que fora dito; tratava-se de um aluno que realizava os exercícios propostos pela mestrande e pelo OC, reagindo de uma forma positiva a qualquer correção, embora levasse o seu tempo a realizar os exercícios corretamente. O aluno tinha algumas lacunas na organização do estudo, que amiúde não cumpria na íntegra, e exibia frequentes erros de leitura e compreensão. Com a orientação do OC, o aluno conseguia cumprir os objetivos mínimos para a aula, revelando que a falta de estudo atrasava a sua evolução. Mostrou interesse em participar nas atividades da classe.

O aluno era originário de um meio familiar estimulante, facto evidenciado pelo facto ter um irmão mais velho que já havia estudado com o OC anteriormente, o que revela a apreciação da família pelo trabalho e os métodos de ensino deste último. O aluno possuía um instrumento de estudo digital, mas as respetivas limitações (em termos de dinâmica e do peso das teclas) inviabilizavam o estudo de várias componentes das peças seleccionadas, o que fazia com que tivesse de reaprender posteriormente muito do que estudara em casa.

Tal como verificado no caso do aluno anterior, bem como noutros alunos do OC, notou-se alguma timidez em relação à presença da mestrada, situação que se resolveu com o passar do tempo.

Evolução ao longo do ano letivo

Visto que o aluno mostrou interesse em prosseguir os seus estudos no CREV, o OC procurou consolidar conhecimentos e competências que são exigidas a alunos do 1º grau do ensino básico.

Seguidamente, no Tabela 3, encontra-se o programa trabalhado pelo Aluno B no decorrer do ano letivo 2020/2021.

Tabela 3.

Materiais Didáticos: Aluno B

Período	Obras Trabalhadas
1º Período	<ul style="list-style-type: none">• B. Kirkby-Mason – <i>Follow me</i>• B. Kirkby-Mason – <i>On the sea</i>• B. Kirkby-Mason – <i>March of the Dwarfs</i>
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• B. Kirkby-Mason – <i>Lullaby in F</i>• B. Kirkby-Mason – <i>White Rabbit</i>• C. Czerny – <i>Les cinq doigts, Op. 777 n° 2</i>• J. Ferreira – <i>The village of Pianopolis, 1. Daís.</i>
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• B. Kirkby-Mason – <i>Sprites</i>• C. Czerny – <i>Les cinq doigts, Op. 777 n° 3</i>• C. Czerny – <i>Les cinq doigts, Op. 777 n° 4</i>

Neste caso, seguiu-se um plano de trabalho focado na aquisição do conhecimento das bases teóricas musicais (e.g., figuras rítmicas, notas musicais e conhecimento da simbologia musical).

No que se refere à aprendizagem das peças propostas, foi possível distinguir uma abordagem similar nos alunos de iniciação, assente em estratégias de ensino muito idênticas, começando por uma leitura preliminar que servia não só para assegurar que o aluno saberia ler e trabalhar a obra sozinho em casa como também para realizar a correção imediata de qualquer erro que surgisse. Após esta leitura preliminar, o OC preocupava-se com os outros conteúdos da obra, nomeadamente as dinâmicas e as articulações, garantindo que o aluno tivesse um conhecimento aprofundado da obra.

As aulas consistiam em trabalhar várias peças, em diferentes etapas de aperfeiçoamento; além do repertório, era comum o OC recorrer a diversos exercícios técnicos, frequentemente baseados em repertório abordado pelo aluno. Estes exercícios eram propostos de forma que o aluno recorresse aos mesmos durante o estudo do restante repertório.

No início do ano letivo, o aluno B, tal como o Aluno A, apresentava algumas dificuldades de leitura. Em consequência, o repertório e métodos de ensino utilizados foram muitos similares aos do aluno A, tendo-se escolhido repertório que permitisse melhorar a leitura do texto musical e as bases técnicas do instrumento.

Aliás, a organização das aulas era muito similar em todos os alunos de iniciação. Eram geralmente trabalhadas duas peças por aula, encontrando-se estas em diferentes fases de aprendizagem, sendo que uma delas era dedicada ao trabalho de assimilação e interpretação do texto musical enquanto a outra trabalhava as bases técnicas do instrumento.

Eram notórias, no entanto, as dificuldades de assimilação demonstradas pelo aluno B, uma vez que, para dominar uma peça na íntegra, com os respetivos conteúdos, despendia muito tempo, razão pela qual várias aulas foram dedicadas ao mesmo repertório.

Apesar de o aluno ter progredido, no final do ano letivo ainda apresentava algumas lacunas no que respeita à compreensão da teoria musical, confundido muitas vezes algumas figurações rítmicas; adicionalmente, tinha dúvidas frequentes sobre o posicionamento das mãos no teclado. Embora estas questões tenham sido reiteradamente abordadas em sala de aula, havendo a registar melhorias em relação ao início do ano, há que reconhecer que algumas delas não ficaram totalmente solucionadas.

A *performance* das obras foi sempre trabalhada durante as aulas, visto que o OC se preocupou constantemente em transmitir ao aluno a ideia de que deve seguir sempre em frente, mesmo que ocorra algum erro no decurso da execução. Este trabalho era reforçado nas aulas antecedentes a uma apresentação pública, no que respeita a todos os alunos da classe, visto tratar-se de uma componente muito importante para a aprendizagem do instrumento.

Aulas Lecionadas

Nas aulas lecionadas, a mestranda colocou em prática diversas metodologias, conteúdos, procedimentos e estratégias de ensino anteriormente observados, com a orientação prévia do OC. Nestas aulas, procurou-se solidificar aprendizagens anteriores e criar ligações que permitissem ao aluno evoluir em cada um dos itens previstos no plano elaborado⁸.

A mestranda lecionou uma aula no 2º Período, em formato online, mas a maioria de aulas lecionadas tiveram lugar no 3º Período. Como previsto no regulamento da PESEVM, foram lecionadas um total de quatro aulas ao Aluno B, sendo que duas dessas aulas foram assistidas pela Orientadora Interna (OI), Professora Doutora Ana Telles.

Regra geral, o aluno demonstrava pouca capacidade de assimilação quanto às indicações apresentadas, sendo necessária a repetição da maioria das informações ou até o apoio dos sentidos, nomeadamente o da audição e o da visão; desta forma, o aluno compreendia melhor quando a mestranda executava o que era pedido antes de ele próprio o fazer. Dada a dificuldade de implementação desta metodologia nas aulas online, verificou-se uma evolução incipiente por parte deste aluno durante o período de pandemia. No entanto, apesar de algumas dificuldades de execução, recorrendo a tentativas várias até conseguir fazer alguns dos exercícios corretamente, o aluno mostrou-se empenhado em cumprir o programa sugerido, colocando dúvidas quando precisava de esclarecimentos acerca de conceitos específicos.

Conclui-se que as aulas ocorreram dentro do padrão esperado, não se desviando significativamente da planificação, tendo sido possível concretizar a maioria dos objetivos propostos.

⁸ Ver Apêndice (Planificações das aulas lecionadas)

3.3 Aluno C – Iniciação 2

Caracterização do Aluno

O aluno C, de oito anos, não tinha experiência musical prévia. Frequentou, em 2020/2021, o regime oficial de Iniciação, no CREV.

Em sala de aula, o aluno apresentava uma postura comunicativa, sendo dotado de uma personalidade extrovertida; foi um aluno assíduo e pontual, avisando e justificando as faltas dadas durante o ano letivo com atividades do ensino regular. Gostava de colaborar para o bom funcionamento da aula e da disciplina; com a orientação do OC, o aluno conseguia cumprir os objetivos mínimos para a aula e mostrou interesse em participar nas atividades da classe.

O aluno era originário de um meio familiar estimulante, sendo educado e exibindo um discurso adequado. Tinha orgulho em trabalhar e aprender; no entanto, havia alguma necessidade de o chamar à atenção, visto que se desconcentrava facilmente. O aluno possuía em casa um instrumento de estudo digital que potenciava uma aprendizagem consistente do instrumento, uma vez que permitia que o aluno estudasse as dinâmicas e articulações da peça.

Desde o princípio do ano letivo, mostrou-se confortável em relação à presença da mestrada, permitindo um ambiente de aula alegre e divertido e reagindo bem a qualquer informação que lhe era fornecida, tanto por esta última como pelo OC.

Evolução ao longo do ano letivo

Visto que o aluno ainda estava na iniciação 2 e que iria continuar na classe do OC no ano letivo seguinte, o repertório abordado foi escolhido de forma a consolidar as bases, práticas e teóricas, do instrumento. De forma a concretizar esse objetivo, o OC centrou o trabalho na abordagem do Método de John Thompson, especificamente o seu segundo livro.

Seguidamente, no Tabela 4, encontra-se o programa trabalhado pelo Aluno C no decorrer do ano letivo 2020/2021.

Tabela 4.

Materiais Didáticos: Aluno C

Período	Obras Trabalhadas
1º Período	<ul style="list-style-type: none">• John Thompson – <i>The Bells Ring out</i>• John Thompson – <i>Sunrise</i>• John Thompson - <i>The Ballet Dancer</i>• John Thompson - <i>Follow the Leader</i>
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• John Thompson – <i>Once Upon a Time</i>• John Thompson – <i>The Whishing Star</i>• John Thompson – <i>Little Bo-Peep</i>• John Thompson – <i>The Dancing Bear</i>• G. Kurtág – <i>Játékok Special Games, Hommage à Bartók</i>
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• John Thompson – <i>The Giant Steps</i>• John Thompson – <i>Turkey</i>• John Thompson – <i>Indian Tom-Toms</i>• Barbara Kirkby-Mason – <i>First Tune</i>• Barbara Kirkby-Mason – <i>Swing Song</i>

Neste caso, seguiu-se um plano de trabalho que se traduziu nos seguintes objetivos gerais: aprendizagem das bases teóricas musicais (e.g., figuras rítmicas, notas musicais e conhecimento da simbologia musical) e consolidação das bases técnicas do instrumento, dando uma especial importância à postura.

As aulas consistiam em trabalhar uma peça, e por vezes duas, caso houvesse tempo. Era importante assimilar os elementos específicos de cada peça antes de seguir para a seguinte, confirmando constantemente que o aluno compreendia o que tinha sido dito e que conseguia executar corretamente os excertos em apreço. Desta forma, o aluno continuaria o estudo em casa, juntamente com a abordagem de uma nova peça, com o intuito de trabalhar a organização do estudo, a leitura e a aplicação de conceitos na nova obra.

Ao longo do ano letivo, o Aluno C apresentou algumas dificuldades na compreensão do texto musical no que diz respeito à relação entre as notas da pauta e a

sua localização no teclado, principalmente no registo grave. A mestranda teve a possibilidade de intervir, evidenciando qualquer erro que surgisse, mas, ao mesmo tempo, procurando que o aluno identificasse os próprios erros e os corrigisse autonomamente; o objetivo principal era que o aluno participasse ativamente na sua aprendizagem, garantindo uma melhor assimilação da informação.

Aulas Lecionadas

O OC manteve uma abordagem progressiva com o Aluno C. Assim, com vista ao desenvolvimento de uma consciência técnica, grande parte do trabalho abordado nas aulas lecionadas centrou-se não só em solidificar as bases da teoria musical como também corrigir problemas de postura e de tensão.

Os objetivos, previamente discutidos e acordados com o OC, estiveram em concordância com os objetivos destacados por este último no decorrer das aulas anteriores. Como exceção, é de referir que as últimas aulas foram direcionadas para a preparação da audição final, dando um enfase maior à preparação para a performance e à obra a interpretar na audição.

Efetivamente, o aluno apresentou algumas lacunas ao nível do estudo individual, havendo a necessidade de evidenciar os benefícios de se ter um estudo organizado, executando os exercícios propostos em aula; era, por isso, necessário esclarecer dúvidas e reforçar aprendizagens anteriores. Por forma a resolver os problemas evidenciados, a mestranda procurava demonstrar o erro, incitando o aluno a identificá-lo e a resolvê-lo logo de seguida. Assim, o aluno compreendia como identificar os próprios erros.

Conclui-se que as aulas ocorreram dentro do padrão esperado, não se desviando significativamente da planificação e tendo permitido o cumprimento da maioria dos objetivos propostos.

3.4 Aluno D – 1º Grau

Caracterização do Aluno

O aluno tinha dez anos e fez parte do elenco daqueles que tiveram acesso ao Regime Articulado, em 2020/2021, no CREV. Tratava-se do segundo ano de piano do aluno, tendo este iniciado os seus estudos no ano anterior com o OC. Frequentou, para além da disciplina de Piano, as disciplinas de Formação Musical e Classe de Conjunto – Coro.

Em sala de aula, o aluno apresentava uma postura comunicativa, mas algo tímida; registou uma assiduidade e pontualidade notáveis, sendo dotado de um sentido de responsabilidade bastante evidente; de facto, foi avisando e justificando as faltas dadas durante o ano letivo com atividades do ensino regular e não falhou prazos estipulados nas tarefas de que fora incumbido. Apesar de reservado, gostava de colaborar para o bom funcionamento da aula e da disciplina; demonstrou facilidades na aprendizagem, assimilando rapidamente a informação que lhe era transmitida. A sua postura em aula foi sempre contida e educada, respeitando normas, colegas e professores.

O aluno provinha de um meio familiar estimulante, com encarregados de educação que monitorizavam o seu trabalho cuidadosamente, incentivando práticas de estudo regulares e dando apoio em momentos de tensão e nervosismo. No decorrer do ano letivo teve a possibilidade de estudar em casa com o auxílio de um instrumento digital.

Evolução ao longo do ano letivo

O aluno D demonstrou uma aptidão musical acima da média; o seu gosto pela música e curiosidade sobre o instrumento estiveram continuamente presentes. De facto, evidenciou uma capacidade técnica e cognitiva acima do que é considerado normal para este estágio de aprendizagem.

Verificou-se uma evolução muito rápida e progressiva, tanto em questões de carácter técnico como musical. No entanto, apresentou algumas dificuldades, como por exemplo: a postura correta a ter ao instrumento, principalmente com os membros inferiores, bem como a compreensão do texto melódico mais complexo. A mestrandia pode intervir e auxiliar na correção destes problemas.

De seguida, será detalhado, na tabela abaixo, o repertório trabalhado com o aluno D no decorrer do ano letivo.

Tabela 5.

Materiais Didáticos: Aluno D

Período	Obras Trabalhadas
1º Período	<ul style="list-style-type: none">• L. Garūta – <i>Uma clareira no bosque</i>• C. Czerny – <i>Les cinq doigts</i>, Op. 777 n° 17• C. Czerny – <i>Les cinq doigts</i>, Op. 777 n° 21• F. Lopes-Graça – <i>Música de Piano para crianças: Tocata</i>• L. Garūta – <i>Os passarinhos</i>
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• C. Bochmann – <i>Antestudies: I. After-Pedalling</i>• H. Lemoine – <i>Études enfantines</i>, op.37 n° 3• H. Lemoine – <i>Études enfantines</i>, op.37 n° 6
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• C. Bochmann – <i>Antestudies: VII. Inside Resonances</i>• M. de L. Martins – <i>Peças para Crianças: Dia de sol</i>• M. de L. Martins – <i>Peças para Crianças: O Pardal</i>• A. Gretchaninov – <i>Livre d'enfants</i>, op. 98 n° 13 (<i>Mazurka</i>)

Além das especificidades de cada obra, alguns apontamentos foram recorrentes, indicando pontos de maior fragilidade. De facto, era possível verificar dificuldades referentes à componente rítmica, principalmente em compassos compostos, abordados pela primeira vez durante as aulas deste ano letivo, bem como uma dificuldade em manter uma pulsação regular. Estas dificuldades foram alvo de correção através de diversos exercícios de execução.

Foi abordada a independência de mãos, diferenciando ao máximo a linha melódica do acompanhamento, bem como a construção do fraseado das melodias. Estes aspetos eram facilmente trabalhados pelo aluno, que mostrava muito gosto em tocar as obras de uma forma mais consciente, procurando, autonomamente, melhorar a sua execução.

Em aula, o aluno colaborou e realizou todas as tarefas solicitadas, mantendo um diálogo com o OC sempre que necessitava de explicações. No seu estudo individual, apresentou uma boa capacidade de organização e regularidade, o que motivou uma evolução progressiva.

No quadro seguinte (Tabela 6) encontram-se as estratégias de trabalho utilizadas, pelo OC, para fazer face a todas as problemáticas detetas em aula.

Tabela 6.*Estratégias Aplicadas em Aula: Aluno D*

- O OC executa a peça para que o aluno escute.
 - O aluno executa a mão que contém a linha melódica, apenas com as notas, enquanto o OC aponta com um lápis a nota que o aluno tem de ler.
 - O aluno executa a mão que não contém a linha melódica, apenas com as notas, enquanto o OC aponta com um lápis a nota que o Aluno tem de ler.
 - O OC muda a configuração rítmica da passagem de uma das mãos.
 - O aluno executa a mão esquerda em acordes (exemplo executado quando a mão esquerda tem um ostinato)
 - O aluno entoa o ritmo enquanto marca a pulsação contando em voz alta.
 - O aluno executa a obra com as mãos separadas.
 - O aluno executa a obra com as mãos juntas.
 - O aluno executa a obra enquanto o OC marca a pulsação.
 - O aluno executa uma das mãos enquanto o OC aponta, com um lápis, para as notas.
 - O aluno executa uma das mãos enquanto o OC entoa/executa a outra.
 - O aluno executa a obra enquanto enumera os tempos do compasso.
 - O aluno e o OC executam a peça em simultâneo, mas em oitavas diferentes do teclado.
 - O aluno realiza várias repetições de uma passagem.
 - Simulação de uma apresentação pública (entrada em palco, expressão corporal, vênias e execução).
-

Aulas Lecionadas

Ao longo do ano letivo do estágio, foram lecionadas quatro aulas ao Aluno D; duas aulas foram lecionadas no 2º período e duas no 3º período, destas últimas uma em maio e uma em junho, antes da audição realizada a 23 de junho.

As aulas lecionadas foram preparadas com o auxílio do OC, com conteúdos e objetivos semelhantes aos das aulas assistidas. Como tal, objetivou-se o aperfeiçoamento das obras previamente escolhidas pelo OC. Através do repertório, a mestranda teve a oportunidade de trabalhar várias especificidades a nível técnico e teórico, principalmente aspetos interpretativos relacionados com o carácter das obras e a expressividade das interpretações, bem como elementos da técnica pianística relacionados com postura e relaxamento.

O aluno colaborou em todas as tarefas, demonstrado compreender as indicações, apesar de se manter reservado, principalmente nas primeiras aulas lecionadas pela mestranda.

3.5 Aluno E – 2º Grau

Caracterização do Aluno

O aluno tinha onze anos e frequentou, em 2020/2021, o Regime Articulado, no CREV. Em sala de aula, o aluno apresentava uma postura comunicativa e divertida; foi um aluno assíduo e pontual, avisando e justificando qualquer falta dada durante o ano letivo. Colaborou ativamente para o bom funcionamento da aula e demonstrou facilidades na aprendizagem, uma vez que apreendia rapidamente a informação. Teve uma postura em aula educada, respeitando toda a comunidade escolar.

No decorrer do ano letivo, teve a possibilidade de estudar em casa com o auxílio de um instrumento digital. Teve, inclusive, a oportunidade de melhorar as suas condições de trabalho, adquirindo o instrumento de uma amiga que já não tinha aulas de piano. Esta compra foi supervisionada e aprovada pelo OC que, ao verificar que se tratava de um instrumento com melhores condições, aconselhou a compra.

Apesar de o aluno evidenciar boas capacidades de assimilação e execução do que era pedido, verificaram-se algumas lacunas no seu estudo, principalmente no início do ano letivo. Após várias chamadas de atenção, por parte do OC, e a aquisição do novo instrumento o aluno E progrediu com o passar do tempo, evoluindo mais rapidamente. Este progresso foi notório na avaliação do Aluno, que terminou o ano letivo com 4 valores⁹.

Evolução ao longo do ano letivo

O aluno realizou um trabalho assente no aperfeiçoamento das competências musicais e técnicas adquiridas ao longo dos anos, introduzindo, gradualmente, conceitos novos. Desta forma, foram reforçados e aprofundados os elementos da leitura melódico-rítmica, da agógica, da expressividade; como exceção, realça-se a introdução da utilização do pedal *sustain*, na obra de João Neves, que ocorreu no 2º Período.

Seguidamente, no Tabela 7, encontra-se o programa trabalhado pelo Aluno E no decorrer do ano letivo 2020/2021.

⁹ Na escala de 1 a 5.

Tabela 7.

Materiais Didáticos: Aluno E

Período	Obras Trabalhadas
1º Período	<ul style="list-style-type: none">• C. Czerny – <i>Les cinq doigts</i>, Op. 777 nº 15• C. Czerny – <i>Les cinq doigts</i>, Op. 777 nº 17• B. Bartók – <i>For Children: Children at play</i>• D. Shostakovich – <i>Children’s Notebook for Piano</i>, op. 69 nº 5
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• D. Shostakovich – <i>Songs of our days</i>, op. 98 nº 15• D. Shostakovich – <i>Six Children’s Pieces</i>, op. 69 nº 6• A. Gretchaninov – <i>Livre d’enfants</i>, op. 98 nº 15• G. Kurtág – <i>Játékok Special Games, waltz</i>• C. Czerny – <i>Practical Exercises for Beginners</i>, Op. 599 nº 18
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• C. Czerny – <i>Practical Exercises for Beginners</i>, Op. 599 nº 22• João Neves – <i>Histórias Musicais do Menino Joãozinho, 2. Um dia de chuva...</i>

Em cada obra abordada, destacaram-se elementos específicos que concorrem para a aprendizagem do instrumento: em obras de Gretchaninov e Shostakovich, foram trabalhadas a definição da articulação, a ornamentação e a construção temática; em estudos e escalas ou arpejos, foram trabalhados elementos técnicos e gestos, com ênfase no apoio e na utilização do peso do braço, na agilidade e na flexibilidade. Em aula, o aluno colaborou e realizou todas as tarefas solicitadas, mantendo um diálogo com o OC, sempre que necessitava de explicações.

Aulas Lecionadas

Ao longo do ano letivo, a mestranda teve possibilidade de lecionar quatro aulas ao Aluno E. As aulas lecionadas eram semelhantes às aulas preparadas pelo OC, assentando em três fases: aquecimento, zona de desafio e reforço de conceitos apreendidos em aulas anteriores. O aquecimento consistia na realização de escalas e arpejos, com vista à abordagem dos conceitos de tonalidade e harmonia, mas também ao melhoramento da técnica pianística (postura, movimentos de braço, pulso e mãos e relaxamento muscular); a zona de desafio compreendia a aprendizagem de um conceito novo, geralmente através

da abordagem da obra escolhida para a investigação de Técnicas expandidas (TE)¹⁰; a última parte da aula consistia no reforço da aprendizagem de peças anteriores, bem como os conceitos nela inseridos. O conhecimento prévio do repertório permitia que a aula terminasse, na maior parte das ocasiões, de uma forma divertida e relaxada, de maneira a potenciar a motivação do aluno para o estudo individual.

¹⁰ Conceito abordado na Parte II, subcapítulo 3. Técnicas Expandidas.

3.6 Aluno F – 4º Grau

Caracterização do Aluno

O aluno tinha quatorze anos e completou o 4º grau do Regime Articulado, no CREV. Durante o ano letivo 2020/2021 frequentou as disciplinas de Piano, de Formação Musical e Classe de Conjunto – Coro. Estando inserido neste regime, o aluno tinha uma aula particular de instrumento por semana, com a duração de 45 minutos.

Em sala de aula, o aluno apresentava uma postura comunicativa, mas algo reservada; foi um aluno assíduo, avisando e justificando as faltas dadas durante o ano letivo com atividades do ensino regular, mas nem sempre foi pontual, uma vez que o horário da aula anterior (de História) tinha tendência a estender-se. O aluno mostrou ser trabalhador, procurando as tarefas propostas; no entanto, mostrava algumas lacunas na organização do estudo, nem sempre procedendo como lhe era sugerido pelo OC e dando preferência às obras de que mais gostava; inclusivamente, houve a necessidade de se trocar uma peça do repertório inicialmente selecionado, uma vez que o aluno não a trabalhava.

O aluno estudava piano há três anos, fazendo todo o seu percurso, até a data, com o OC. Possuía um instrumento acústico em casa, graças às conversas que o OC teve com o aluno e seu encarregado de educação, explicitando a importância do mesmo para a evolução do primeiro.

O aluno provinha de um meio familiar estimulante, facto evidenciado pelo seu discurso educado. A sua presença em audição, mesmo após o término das atividades letivas, evidencia a importância que a aprendizagem do instrumento tem, tanto para a família, que o apoiava e estimulava a fazer o melhor possível mesmo em momentos difíceis, como para ele próprio.

Evolução ao longo do ano letivo

O aluno realizou um trabalho assente no aperfeiçoamento das competências musicais e técnicas adquiridas ao longo dos anos, preparando, desde cedo, competências importantes para a prova de 5º Grau, que viria a ter lugar no ano seguinte. Desta forma, as dificuldades evidenciadas pelo aluno corresponderam às competências exigidas para o grau seguinte.

Durante o ano letivo, compareceu a todas as aulas e atividades, demonstrando ser um aluno aplicado; foi participativo e expressivo, em aula, executando todos os exercícios e tarefas sugeridos. Com o passar do tempo foi encorajado, pelo OC e pela mestrandia, a procurar mais liberdade interpretativa. No entanto, foi sempre evidenciado alguma resistência, preocupando-se apenas em tocar as notas e o ritmo certos.

Durante as aulas, foram abordados problemas de execução, hesitações de certas passagens, assimilação ou correção de dedilhação, instabilidades de andamento, dificuldade na construção do fraseado, controlo do movimento do corpo dando apoio às dinâmicas desejadas, controlo da utilização do pedal e domínio e desenvolvimento da frase, principalmente em contextos polifónicos.

O enquadramento musical, harmónico, histórico e teórico também foram elementos trabalhados com a ajuda do OC, permitindo contextualizar e enriquecer as escolhas interpretativas que o aluno deveria ter em consideração.

Seguidamente, na Tabela 8, encontra-se o programa trabalhado pelo Aluno F no decorrer do ano letivo 2020/2021.

Tabela 8.

Materiais Didáticos: Aluno F

Período	Obras Trabalhadas
1º Período	<ul style="list-style-type: none"> • I. Heller – <i>Etudes mélodiques</i>, op. 45 nº 18 • J.S. Bach – <i>Invenção a 2 vozes em Fá M</i>, BWV 779 • C. Loeschhorn – <i>Etudes progressives et doigtées</i>, op. 66 nº 8 • R. Schumann – <i>Sonatina em Sol M</i>, op. 118 nº 1
2º Período	<ul style="list-style-type: none"> • B. Furrer – <i>Melodie-Fallend</i> • J. Ibert – <i>Histoires pour le piano, VII. Bajo la Mesa</i>
3º Período	<ul style="list-style-type: none"> • J.S. Bach – <i>Invenção a 2 vozes em Sib M</i>, BWV 785

No geral, o Aluno F reagiu bem às indicações do OC, mostrando-se empenhado em executar as correções a realizar. Verbalizava qualquer desconforto ou questão; havia, inclusivamente, uma preocupação por parte do OC e da mestrandia em relação ao estado de saúde do aluno, uma vez que este foi aconselhada pelo médico a não tocar com a mão

direita por causa de um quisto que causava desconforto. Foi, por isso, necessário retificar cuidadosamente as dedilhações previamente selecionadas.

Participou nas atividades propostas, mostrando que era um aluno responsável e organizado. Foi evidenciada, diversas vezes, pelo OC, a necessidade de ter o repertório bem preparado e seguro antes de uma apresentação pública. A preparação do aluno era evidenciada na aula do OC, onde havia uma preocupação em ensinar, desde cedo, que, como qualquer outro aluno, este não pode parar após o erro. Essa preparação surtiu claramente os seus efeitos, dado que a participação do Aluno E nas audições foi bastante bem-sucedida.

No quadro seguinte (Tabela 12), sintetizam-se as metodologias de trabalho adotadas em aulas pela mestrandia e pelo OC.

Tabela 9.

Estratégias Aplicadas em Aula: Aluno F

-
- O OC executa a peça para que o aluno escute.
 - O aluno executa a mão que contém a linha melódica, apenas com as notas, enquanto o OC aponta com um lápis a nota que o aluno tem de ler.
 - O aluno executa a mão que não contém a linha melódica, apenas com as notas, enquanto o OC aponta com um lápis a nota que o aluno tem de ler.
 - O OC muda a configuração rítmica da passagem de uma das mãos.
 - O aluno executa a mão esquerda em acordes (exemplo executado quando a mão esquerda tem um ostinato)
 - O aluno entoa o ritmo enquanto marca a pulsação contando em voz alta.
 - O aluno executa a obra com as mãos separadas.
 - O aluno executa a obra com as mãos juntas.
 - O aluno executa a obra enquanto o OC marca a pulsação.
 - O aluno executa uma das mãos enquanto o OC aponta, com um lápis, para as notas.
 - O aluno executa uma das mãos enquanto o OC entoa/executa a outra.
 - O aluno executa a obra enquanto enumera os tempos do compasso.
 - O aluno e o OC executam a peça em simultâneo, mas em oitavas diferentes do teclado.
-

-
- O aluno realiza várias repetições de uma passagem.
 - Simulação de uma apresentação pública. (entrada em palco, expressão corporal, vénias e execução)
-

No geral, o aproveitamento do aluno foi bastante positivo, tendo ele transitado para o 5º Grau com a maioria das competências adquiridas; apesar do progresso efetuado, alguns conteúdos necessitam ainda de aperfeiçoamento, havendo, desta forma, espaço para melhorar.

Aulas Lecionadas

Ao longo do ano letivo em causa, foram lecionadas cinco aulas ao Aluno F; duas delas foram lecionadas no 2º período e outras três no 3º período.

As aulas lecionadas apresentavam características idênticas às aulas preparadas pelo OC. Tal como especificado nos casos de alunos anteriores, as aulas decorriam em três fases: aquecimento, zona de desafio e reforço de conceitos apreendidos em aulas anteriores. Houve, no entanto, ocasiões em que a mestrandia teve de ajustar os objetivos, tendo em consideração o problema de saúde exposto acima. Desta forma, procurou-se consolidar movimentos técnicos da mão esquerda com o intuito de melhorar a interpretação da obra. Foi dada ênfase ao conhecimento teórico, fazendo-se uma análise das obras com o aluno.

A mestrandia pretendia que o aluno adquirisse métodos de estudo eficientes, dando especial atenção ao estudo do ritmo, ao contexto histórico das obras (incluindo a vida e obra dos compositores em questão) e ao conceito de prática historicamente informada, ideias que a mestrandia procurou implementar em qualquer aluno a partir do 2º ciclo de estudos, visto que, apenas nestas idades, os alunos demonstravam uma maior maturidade para a pesquisa individual destes conceitos.

De um modo geral, as aulas lecionadas ao aluno F foram sempre produtivas e os objetivos, estabelecidos anteriormente com o OC, progressivamente alcançados.

4. Análise crítica da atividade docente

No decorrer da PESEVM, como foi descrito acima, a mestranda teve a oportunidade de contribuir para a evolução e aprendizagem dos alunos, utilizando estratégias praticadas e analisadas sob a orientação do OC. Tanto os pontos positivos quanto os aspetos a melhorar nas aulas lecionadas pela mestranda foram posteriormente elencados por ambos os orientadores, e encontram-se sintetizados em baixo, na Tabela 10.

Foi notória a importância de ter um plano de aula organizado e personalizado para cada aluno, tendo em consideração a sua personalidade, dificuldades de aprendizagem e repertório a ser trabalhado. Nas primeiras aulas que a mestranda lecionou, o OC observou que ela tinha um discurso fluido e que procurava manter um ambiente calmo e descontraído durante a aula; no entanto, evidenciou a importância de melhorar a gestão do tempo da aula.

É importante notar que o OC teve uma perspetiva relativa ao ensino da mestranda no decorrer do ano letivo, acompanhando-a de uma forma mais regular. Foi até discutido entre a mestranda e o OC que muitos dos aspetos a melhorar se verificaram apenas na presença da OI, pelo facto de a mestranda estar mais contida e com receio de errar, existindo até uma pequena diferença no seu comportamento em sala de aula.

É possível verificar que alguns dos aspetos a melhorar, referidos pelo OC, foram resolvidos, uma vez que não constam dos apontamentos da OI, evidenciando o trabalho feito pela mestranda para obviar os problemas.

No geral, ambos os Orientadores elogiaram a abordagem e as estratégias aplicadas pela mestranda, evidenciando aspetos a melhorar de forma a potenciar o ensino futuro da mesma. Ambos procuraram ir ao encontro dos interesses da mestranda, sugerindo diversos exemplos de repertório que poderiam ser incluídos nesta dissertação. As peças seleccionadas pela mestranda para a inclusão na PESEVM foram previamente verificadas por ambos os orientadores e distribuídas pelos alunos, tendo em consideração as necessidades específicas de cada um deles, o nível de dificuldade geral das peças e as Técnicas Expandidas (TE) utilizadas, identificando qual o aluno que mais beneficiaria com a respetiva aprendizagem.

A atividade docente da mestranda, no decorrer do estágio, mostrou ser motivadora para os alunos, visto a maioria ter demonstrado gostar da aprendizagem do repertório bem como, posteriormente, da sua performance. Os alunos mostraram interesse não só na

continuação da aprendizagem do instrumento e do seu repertório, como também pela aprendizagem do repertório contemporâneo que inclui técnicas expandidas.

Tabela 10.

Aspetos das aulas lecionadas que foram apontados pelo Orientadores

	<u>Aspetos Positivos</u>	<u>Aspetos a melhorar</u>
<p><u>Professora Doutora</u> <u>Ana Telles –</u> <u>Orientador Interno</u></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Linguagem adaptada à faixa etária dos alunos; - Clareza e débito de texto adequados; - Relação e interação descontraídas e cuidadas; - Estratégias e mecanismos de estudo para a compreensão e resolução de problemas; - Boa gestão do tempo da aula; - Notas de humor interessantes; - Boa gestão das metas para o trabalho de casa, dando, a alguns alunos, uma certa autonomia para escolherem fazer mais do que o que foi pedido. 	<ul style="list-style-type: none"> - Planificação das aulas a melhorar, dando mais ênfase aos objetivos e conteúdos específicos; - Evitar a utilização da 3ª pessoa do singular dirigindo-se a alunos muito jovens; - Estratégias para recentrar os alunos quando começam a ficar distraídos (olhar para o lado, brincar com as teclas do piano, entre outros); - Cuidar dos conteúdos introduzidos, certificando-se que são adequados para o nível de ensino.
<p><u>Professor Tito</u> <u>Gonçalves –</u> <u>Orientador</u> <u>Cooperante</u></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Bom discurso com os alunos, descontraído e divertido; - Sabe aplicar o reforço positivo quando necessário, bem como chamar a atenção quando os alunos devem estudar melhor; - Boas estratégias de ensino, adequadas à problemática apresentada por cada aluno. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cuidar da gestão do tempo; - Cuidar da informação abordada com os alunos, certificando sempre que a anterior foi apreendida antes de continuar; - Melhorar o controlo de ansiedade em situações de stress.

5. Reflexão Crítica sobre a PES

Gordon (2015) afirmou que a possibilidade de aprendizagem de um instrumento deveria estar ao alcance de todos, declarando também a importância de os docentes saberem integrar as diferenças musicais individuais de cada aluno no ensino. Desta forma, o professor deve estar preparado para investir tempo no desenvolvimento pessoal, já que o ato de ensinar envolve ser intuitivo, imaginativo, comunicativo, compreender diferentes elementos da música e ouvir o que outros poderão não ouvir (Harris, 2006).

Alguns pedagogos, como Heinrich Neuhaus, entendem que o objetivo da atividade docente é procurar que, um dia, os alunos não necessitem do auxílio do docente: “I consider that one of the main tasks of a teacher is to ensure as quickly and as thoroughly as possible that he is no longer necessary to the pupil” (Neuhaus, 1993: p. 172). Desta forma, é importante adquirir, durante o Mestrado em Ensino, ferramentas e métodos que promovam uma aprendizagem rápida e eficaz, incitando o aluno a ter a sua própria autonomia e espírito crítico.

Este estágio veio demonstrar que o ensino é, também, um processo de aprendizagem; parafraseando Harris (2006), grandes professores são grandes aprendizes e aprender é uma atividade que dura a vida inteira. Afinal, temos sempre espaço para aprender e a realidade onde vivemos atualmente mostra-nos não só o caminho que a sociedade percorreu para a educação chegar a este patamar, como também o que ainda podemos inovar para superar algumas lacunas.

O OC proporcionou a oportunidade de observar os seus métodos de trabalho, durante o ano letivo 2020/2021. Fê-lo sem quaisquer reservas, dando a conhecer as suas aulas, atividades, material didático e experiência profissional, conhecimentos que a mestranda irá estimar e incluir na sua prática pedagógica. Apesar da pandemia, o CREV proporcionou-lhe diversos eventos e atividades que se revelaram uma fonte de motivação para o seu desenvolvimento como profissional. Através deste vasto leque de ofertas, desde o auxílio no planeamento das audições, à preparação de ensaios para o coro polifónico, a gravações de acompanhamentos e participações em projetos da associação, pôde estar inserida na comunidade educativa desta instituição. Estas atividades contribuíram não só para uma evolução do seu desenvolvimento como docente, mas também representam o seu contributo para a instituição.

É importante referir uma das audições da classe de piano do Professor Tito, onde também participaram alguns alunos do Professor Phillipe Marques. Nesta audição, comentada pela mestranda e pelo Professor Phillipe, foi possível executar todas as obras trabalhadas no decorrer do estágio onde se abordaram TE. Esta audição consistiu na partilha desta investigação e obras associadas à comunidade de Évora, tendo sido aclamada tanto pelo público, como por docentes e até alunos.

É possível enumerar os vastos benefícios que a mestranda retira desta experiência, que lhe revelou uma forma de ensinar exigente, mas ao mesmo tempo descontraída e alegre, assente numa boa organização das aulas e das atividades. O conhecimento de novas metodologias, recursos e repertório despertou nela a curiosidade necessária para procurar e aprender mais.

A literatura pedagógica sugerida por ambos os orientadores, desde métodos didáticos [B. Kirkby-Mason (1910); J. Thompson (1889); A. Schmoll (1841)] a estratégias de ensino [H. Neuhaus (1888); E. Gordon (1927); G. Sandor (1912)], provou ser um grande suporte para a prática pedagógica, constituindo um apoio à resolução de várias problemáticas que foram aparecendo em diferentes níveis de aprendizagem. As sessões observadas e a postura do OC demonstram uma variedade de estratégias: a escolha de repertório adequado às necessidades de cada aluno ou até a vontade de variar os métodos utilizados reflete uma postura de ensino atenta e personalizada.

A PESEVM constitui uma etapa importante no plano de estudos do Mestrado em Ensino de Música, tratando-se de uma fase enriquecedora e fundamental para aperfeiçoar a prática docente. Este estágio requer um esforço constante, sendo o apoio por parte dos orientadores fundamental, de forma a garantir a aprendizagem e partilha de conhecimento.

As oportunidades e acolhimento do OC bem como da OI, dos outros docentes, dos funcionários, dos alunos e toda a comunidade do CREV e da Universidade de Évora tiveram um papel fundamental na experiência, conduzindo a mestranda a promover o Ensino de Música.

Parte II – A Abordagem de técnicas expandidas do piano com alunos do ensino artístico especializado, nos níveis Básico e Secundário.

1. Introdução

A presente investigação tem como propósito aferir o impacto que a abordagem das TE pode ter na aprendizagem do piano, particularmente ao nível do desenvolvimento das competências técnicas e musicais dos alunos do Ensino Artístico Especializado (EAE). Pretende, além disto, alargar o leque de repertório pedagógico abordado nos referidos níveis de ensino, propondo a introdução, nos respetivos programas, de peças que explorem as capacidades tímbricas do piano, estimulando a abordagem de um conjunto alargado de possibilidades sonoras e motivando a comunidade a conhecer melhor as linguagens contemporâneas.

Desta forma, a busca de uma abordagem adequada à aplicação das TE em contexto de ensino-aprendizagem torna-se uma tarefa importante, garantindo não só o desenvolvimento das competências dos alunos, como também um aumento da sua motivação para a aprendizagem do instrumento.

A motivo para a escolha deste tema nasce da vontade de valorizar vários géneros e estilos musicais, mostrando a pertinência que o estudo de TE tem para a aprendizagem e motivação dos alunos. Assim, como objetivo geral, propõe-se contribuir para a difusão dos géneros de música contemporânea com recurso à utilização das TE, num quadro de relativa desvalorização, resultante de um desconhecimento, por parte dos docentes, dos respetivos repertórios e linguagens. Como objetivos mais específicos, pretende-se: estimular um conhecimento mais alargado do repertório didático para piano, incentivando a criação e a procura de peças que contemplem o uso de TE; abordar metodologias de ensino para as TE contempladas nas peças selecionadas para a PESEVM; incentivar os alunos à exploração do piano, mediante regras que promovam o seu bem-estar, sem danificar o instrumento; introduzir outras formas de notação; incentivar os alunos não só à aprendizagem do instrumento, como também estimular a motivação para o conhecimento de repertórios menos frequentemente abordados.

Com estes objetivos em mente, procedeu-se, em primeiro lugar, à elaboração do estado da arte, com base em bibliografia de referência. De seguida, através da informação

recolhida, criou-se um plano metodológico de forma a atingir os objetivos almejados, tendo-se optado por um modelo focado na investigação qualitativa, aplicado no decorrer da PES com recurso a métodos de obtenção de dados, como sejam: a observação direta, analisando de que forma foram aplicadas, do ponto de vista pedagógico, as obras com TE, bem como o resultado da abordagem destas peças na PESEVM; a aplicação de um questionário ao OC; a análise de repertório existente, para piano, com utilização de TE e respetiva classificação por nível de dificuldade; o desenvolvimento de ideias e métodos de ensino adotados pela mestranda para a aprendizagem das obras selecionadas para este projeto.

Pretende-se, através desta investigação, estimular mais docentes para a inclusão de TE no ensino de piano. Para tal contribuirá certamente o esboço de uma proposta de aplicação deste projeto no contexto de ensino, evidenciando as vantagens da aplicação do mesmo, bem como a verificação das limitações que foram surgindo ao longo da sua implementação no decorrer da PESEVM, que propomos a finalizar o trabalho.

2. Revisão da Literatura

O presente capítulo apresenta uma revisão da bibliografia disponível referente ao tema tratado, com o intuito de construir e definir o estado da arte. Neste processo, a mestrandia pesquisou trabalhos considerados relevantes para esta temática de investigação; por outro lado, serão expostos conteúdos tidos como significativos para a discussão da problemática selecionada.

2.1 Música Contemporânea

O conceito de Música Contemporânea está profundamente ligado com os aspetos, estéticos e estilísticos, bem como práticas composicionais características de obras compostas na segunda metade do séc. XX e no séc. XXI. Parafraseando Reis (2015), é um termo geralmente utilizado para referir uma prática musical desenvolvida em sociedades ocidentais, em contraposição à música popular.

No entanto, trata-se também de uma prática musical que é limitada a um público restrito constituído, muitas vezes, apenas por membros da comunidade musical, recorrendo a entidades privadas, ou financiamento público, para se sustentar e desenvolver (Reis, 2015).

However, studies have shown that such musical practice is mainly confined to audiences largely made up of the musicians' peers, often occurring in very particular performance spaces, requiring expensive technical conditions (...) demanding train musicians to read such music (whose behavior transcends the common musical training in an ordinary music conservatory) and has generally been dependent on private or public funding for its sustainability and development, since its internal economic activity generally generates a direct debt. (Reis, 2015: p. 377)

Tendo em consideração diferentes características associadas à música contemporânea, “geradas através de uma prática musical em que a rutura e a inovação tomaram um papel predominante” (Reis, 2015: p.379), verifica-se um distanciamento entre a produção das obras musicais e a sua fruição por parte do público.

Desta forma, o ensino da música contemporânea tem uma importância extrema não só para a correta compreensão das obras, como também, para a maior valorização da música escrita por compositores contemporâneos.

2.2 Terminologia

É importante procurar explicar o conceito de TE. Apesar de o tema ser profusamente discutido na comunidade musical, principalmente desde a segunda metade do Séc. XX, verificamos que não existe uma terminologia precisa e uniforme, uma vez que uma grande variedade de termos se reporta às TE: “Alguns efeitos de piano expandido (...) piano expandido (...) efeitos (...) técnicas especiais (...) experiência”¹¹ (Vaes, 2009: p.4; tradução livre)

No entanto, segundo Vaes (2009), o termo “técnicas expandidas”¹² é o termo usado mais regularmente, ainda que a sua definição não seja totalmente específica. “One Internet encyclopedia defines "extended techniques" with imprecise adjectives such as "unconventional" and "unorthodox" or "improper", the latter conspicuously put in between quotation marks to point to its ethical connotation” (Vaes, 2009: pp. 4,5).

Após uma revisão da literatura, é possível identificar duas definições de “técnicas expandidas”: uma, que se reporta à execução de técnicas que são usadas para produzir sons específicos, e a outra, mais abrangente, que parte do princípio de que as próprias possibilidades sonoras do instrumento estão a ser expandidas. No entanto, verifica-se que a terminologia utilizada é vaga e imprecisa, como sugere Cardassi (2012):

Tais expressões são, além de vagas em significado, simplesmente incorretas, pois muitas das técnicas demonstradas não são novas, modernas ou incomuns. (...) De facto, apesar de a bibliografia sobre técnicas estendidas para vários instrumentos, inclusive do piano, e das muitas páginas da internet dedicadas ao assunto, é surpreendente que a expressão piano estendido não tivesse ainda recebido uma definição inequívoca. (Cardassi, 2012: p. 1)

¹¹ “One composition by George Crumb – the 1983 Processional – (...) suggests an alternate version, "which includes a few ‘extended piano’ effects." Two other incongruities are noteworthy: first, there are the quotation marks encasing "extended piano," but who in fact has consciously worked for most of his life towards one "broader concept of piano idiom," as he has referred to it, and who had, two decades before writing the piece, established a firm reputation and authority regarding "effects" or "special techniques" (...) Crumb compared his interest in a "new way of handling sonority and timbre" to Cowell's "experiments"”(Vaes, 2009: p. 4).

¹² Em relação à tradução do termo para a língua portuguesa, ver subcapítulo 2.2.1.

3. Técnicas Expandidas

Pretende-se, através deste capítulo, procurar explicar o que são TE, evidenciando várias representações destas técnicas presentes no repertório pianístico e diversos objetivos inerentes à sua utilização.

3.1 Tradução

A expressão *extended technique* é frequentemente traduzida em português com recurso a duas expressões, partilhadas por vários autores: **técnicas estendidas** e **técnicas expandidas**.

O dicionário da Porto Editora (2006) define o verbo “estender” através dos seguintes vocábulos: “alargar; desdobrar; desenvolver; abrir; desenrolar; ampliar; alongar; prolongar; vencer; dilatar-se; alongar-se; divulgar-se; publicar-se; durar” (Dicionário de Língua Portuguesa, 2006). A concordar com esta terminologia, temos autores como Ray (2011) ou Alexandre Rosa (2013), que associam o verbo “expandir” ao conceito de “uma técnica tradicional em processo de expansão” (Ray, 2011: p. 6), e não à inclusão de novas técnicas e abordagens pianísticas no repertório do instrumento.

Em contrapartida, Vânia Pontes (2010), Jorge Sousa (2016) e Ruan de Souza (2013) mostram preferência pela expressão “expandida”; refletindo acerca do significado dos conteúdos e sinónimos que estão associados a cada um dos termos, estes autores concordam que a palavra “expandido” é mais adequada do que a palavra “estendido”. Realmente, a definição de expandir, de acordo com o Dicionário da Porto Editora (2006), assenta nas noções de: “tornar pando; dilatar; difundir; espalhar; estender; propagar; manifestar; desabafar; alargar-se.” (Dicionário de Língua Portuguesa, 2006), palavras que se relacionam com os conteúdos do termo *extended* que, pelo Longmann dictionary, é definido como:

To make something continue for longer than previously arranged or planed; 2. To make something include or affect more people; 3. To cover a particular distance or area; 4. To make a building or road bigger; 5. To officially offer help, thanks, sympathy; 6. To stretch out your hand, arm or leg. (Longmann Dictionary, 2004: p. 257)

É importante notar que os termos são muito idênticos, podendo ambos ser utilizados para a tradução de *extended techniques*. No entanto, a escolha do termo “expandir” centra-

se no facto de a palavra englobar termos que vão mais de encontro à definição de *extended techniques*, incluindo até a palavra “estender”, cujo contrário não se verifica. Desta forma, o termo “expandir” consegue abranger apenas os termos que queremos associar à definição de *extended techniques*, permitindo uma compreensão do assunto mais rápida e eficaz.

3.2 Definição

Segundo Padovani e Ferraz (2011), as TE tornaram-se comuns na escrita musical a partir da segunda metade do Séc. XX, e referem-se ao modo como tocamos o instrumento, incluindo técnicas que se desviam dos padrões clássicos estabelecidos. Desta forma, as TE representam uma “maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural.” (Padovanni e Ferraz, 2011: p. 1)

A inclusão de novas técnicas e possibilidades sonoras no processo criativo representa não só um ornamento à música, como também a exploração de novos campos expressivos. (Rosa, 2013)

Contudo, esta terminologia mostra-se insatisfatória, visto que estes campos podem não ser totalmente inovadores, uma vez que tendem a envolver recursos técnicos já ligados ao próprio instrumento, ou até a outro instrumento. Aliás, segundo Traldi e Ferreira (2015), a técnica expandida é uma técnica inovadora que ainda não está enraizada nem no repertório, nem na performance do instrumento. Estes autores propõem um pensamento que idealiza a transformação, progressiva, das técnicas expandidas em técnicas tradicionais, uma vez que o que é considerado não usual na forma de tocar um instrumento muda ao longo da história.

Uma técnica expandida pode tornar-se técnica tradicional a partir do momento em que esta passa a pertencer à linguagem do instrumento e a ser utilizada de uma maneira mais constante. Talvez o exemplo mais comum dessa mudança de técnica expandida para técnica tradicional seja a utilização dos pizzicatos no violino. [...] Tradicionalmente esses instrumentos eram apenas tocados com o arco. Só em *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), o compositor Claudio Monteverdi utilizou pela primeira vez a técnica nos violinos. Naquele momento, a utilização de pizzicato era uma técnica expandida, entretanto, com o passar do tempo, diversos compositores passaram a usar a sonoridade em

suas obras. (...) Atualmente o pizzicato é visto como uma técnica tradicional em instrumentos de cordas. (Traldi e Ferreira, 2015: p. 4)

Assim, seguindo o pensamento de Vaes (2009), é importante determinar o que é tradicional e o que não é; assim, o autor define qualidades “próprias” e “impróprias” do instrumento: “Considering the extended piano as the improper performance practical use of the piano during performance, we can detail the characteristics of the concept by offsetting them against the characteristics of the proper instrument.” (Vaes, 2009: pp. 17)

3.3 O Piano “Próprio” e o Piano “Impróprio”

Como referido anteriormente, para determinar quais as técnicas, relacionadas com o instrumento que podemos considerar expandidas, é necessário determinar as características que são próprias do instrumento. Tudo o que se caracteriza como um manuseamento que contraria os princípios básicos do piano, engloba as técnicas ditas expandidas, que representam o uso do piano “impróprio” (Vaes, 2009).

O mesmo autor aponta como características próprias do piano atual o som de uma corda acionada por um martelo, cuja duração e volume do som podem ser controlados por uma tecla.

This particular piano sound was the aim of the original concept of the piano. To achieve that goal, the hammer-damper action was designed, making it a mediated instrument, as there is no direct contact with the material that produces the sound. To adapt this mediator to the user, a known interface was used: the keyboard. In the traditional organological classification, set up by putting the fundamental sound-producing elements of the instruments in a hierarchic sequence, the keyboard comes at the end. (Vaes, 2009: pp. 13,14)

Tudo o que exigir do instrumentista a execução de movimentos ou sonoridades designadas, por vezes, impróprias para a prática do instrumento, uma vez que produzem sons que não foram previstos na conceção do piano, constituem exemplos de piano “impróprio”. No entanto, nem todas as técnicas expandidas resultam em sons impróprios e nem toda a música escrita para o piano expandido contém apenas técnicas expandidas: “Music for prepared piano (which requires proper keyboard playing and produces improper sounds) sometimes has a few properly sounding notes; many compositions use clusters among proper chords.” (Vaes, 2009: p. 18). Por isso, é importante categorizar as

técnicas expandidas, com vista a verificar de que forma essas técnicas se afastam da identidade do piano

3.4 Classificação das técnicas expandidas do piano

Dentre de todas as classificações, entre elas a de R. Ishii (2005) ou J. Proulx (2009), foi a dissertação de Luk Vaes (2009) que esclareceu, da melhor forma, como classificar as TE. O autor caracteriza cada técnica através do seu nível de “impropriedade” em relação ao conceito originalmente concebido para a prática do piano. Desta forma, Vaes (2009) distingue “Expansões de baixo nível”, “Expansões de nível médio” e “Expansões de nível alto”. Passaremos, de seguida, a definir cada uma dessas categorias, na perspetiva do autor citado, declinando-as em exemplos pertinentes.

3.4.1 Níveis de Impropriedade

A. Expansões de baixo nível

Consideram-se expansões de baixo nível técnicas que consistem na utilização do piano de uma maneira própria, mas cuja execução é realizada de forma imprópria. “O teclado foi concebido para permitir que um dedo pressione uma tecla de cada vez com um movimento vertical”¹³ (Vaes, 2009: p. 19). As técnicas expostas de seguida desviam-se desse padrão:

- Deslizar com um dedo sobre as teclas (*glissando*);
- Tocar numa tecla com mais do que um dedo;
- Tocar em várias teclas com um só dedo (cluster de dedo);
- Tocar em várias teclas, em simultâneo, com outra parte do corpo que não o dedo (Ex: cluster de punho, cluster de palma, cluster de antebraço, cluster de braço);
- Tocar numa tecla com outra parte do corpo (p. ex.: nariz);
- Acionar teclas tão suavemente que a obtenção de um som não é garantida;
- Tocar nas teclas com força depois de obter o ponto de escape, resultando

¹³ The keyboard is designed to allow one finger to strike one key at the time with a vertical movement. (Vaes, 2009: p. 19)

num som suave, mas garantido;

- Pressionar os pedais do instrumento com objetos, em vez de utilizar os pés.

B. Expansões de nível médio

É possível verificar duas formas de expansões de nível médio, através da produção de um som próprio através de um uso impróprio da interface (teclado) ou a produção de um som impróprio realizado através do uso correto da interface.

1. A produção de um som próprio através de uma interface imprópria

O som próprio do piano está intimamente ligado à interface. A eficiência do mecanismo é tanta, que qualquer outra alternativa de produção sonora não iguala o som da corda quando percutida pela ação do piano. (Vaes, 2009) No entanto, podemos enumerar algumas TE, presentes no repertório para piano, que procuram reproduzir o som próprio do instrumento através de uma execução imprópria.

- Executar notas individuais diretamente nas cordas com uma baqueta macia, usando o pedal de sustentação de forma a conseguir sons parecidos com aqueles que são produzidos normalmente;
- Abafar uma ou várias cordas manualmente em vez de o fazer através da ação dos abafadores.

2. A produção de um som impróprio através de uma interface própria

Segundo Vaes (2009), muitas mudanças podem ser feitas aos elementos do piano que produzem som; estes, após serem ativados através de uma interface própria, produzem um som impróprio. São exemplos disso:

- Colocar objetos entre as cordas correspondentes a uma única tecla (piano preparado);
- Deixar os objetos sobre as cordas para eles vibrarem (Ex: copo de vidro);
- Colocar objetos entre os martelos e as cordas;
- Premir as teclas silenciosamente de forma a subir os abafadores, permitindo que as cordas correspondentes aos abafadores levantados vibrem por simpatia com outras cordas ativadas de uma forma convencional;

- Usar eletrônica em tempo real, controlada pelo intérprete.

C. Expansões de nível alto

Parafraseando Vaes (2009), expansões de nível alto fazem o uso impróprio da interface e da técnica. A maioria delas deixa de parte o teclado e desvia a função da ação do piano, usando diferentes partes do corpo do intérprete ou objetos para tocar diretamente noutras partes do instrumento. Vejamos alguns exemplos:

1. Diferentes partes do corpo do intérprete, como as pontas dos dedos, o punho, a palma, entre outros são usadas para:

- Atacar, raspar ou deslizar sobre as cordas;
- Bater na moldura;
- Deslizar sobre as cravelhas ou beliscá-las;
- Bater na tampa do teclado;
- Beliscar a borda das teclas;
- Bater nos pedais com os pés;
- Bater sob o teclado;
- Pressionar um ponto nodal¹⁴ de uma corda, ativando-a através do teclado ou do uso do pizzicato.

2. Determinados objetos, como uma palheta, um copo de vidro, bolas de plástico, entre muitos outros, já foram usados para:

- Atacar, raspar ou deslizar sobre as cordas;
- Deslizar sobre as teclas;
- Bater na moldura;
- Bater na caixa de ressonância;
- Tocar com o arco nas cordas;

¹⁴ Um ponto nodal representa o local onde uma onda sonora tem a sua amplitude mínima. Por exemplo, numa corda em vibração, as pontas da corda representam os pontos nodais. Assim, ao mudar a posição dos pontos modais, diminuindo o comprimento da corda, o resultado sonoro é uma nota diferente.

- Ativar as cordas utilizando um E-bow (arco eletrónico).

3. Premir gradualmente ou parcialmente os pedais

Ao premir parcialmente os pedais, a técnica e o som resultante assemelham-se aos de uma execução própria do instrumento, mas o facto é que resultam de uma manipulação imprópria.

D. Expansões de nível extremamente alto:

As expansões de nível extremamente alto caracterizam-se pela eliminação de som e do uso próprio do piano, entre as quais se consideram:

- Ações teatrais sem produzir som do instrumento;
- Sons não executados pelo instrumento;
- Com partes do corpo (*Stomp*, Voz do intérprete, Risos);
- Com Objetos (Atingir as paredes da sala de concerto);
- Som Gravado (Gravador);
- Sons não executados pelo instrumento combinados com as cordas do piano (Ex: Assobiar para as cordas do piano).

Estas expansões podem assentar na colaboração entre duas pessoas para a implementação de certas técnicas:

- Um pianista ao teclado enquanto o virador de páginas ou um assistente pressiona objetos nas cordas;
- Um pianista, levantado ao lado da curva do piano, toca nas cordas enquanto outra pessoa pressiona o pedal de sustentação;
- Um pianista pressiona pontos nodais nas cordas enquanto o segundo pianista toca no teclado;
- Um percussionista toca na parte de dentro do piano enquanto o pianista, ao teclado, toca *clusters* (ou qualquer outro elemento).

Apesar do esforço de sistematização por parte de Vaes (2009), a tentativa de catalogar as técnicas de um instrumento é sempre limitada, visto que “toda a prática instrumental sempre implicou técnicas expandidas, resultantes da própria experimentação

musical com recursos instrumentais.” (Ferraz, 2011: p. 1), o que resulta na constante descoberta de novos recursos, tornando o alcance desta pesquisa de novas técnicas infinito.

3.4.2 Caracterização das Técnicas Expandidas Abordadas na PESEVM

Esta secção está reservada à caracterização das técnicas expandidas, em particular das técnicas que foram implementadas na PESEVM, no decorrer do ano letivo 2020/2021, pela mestrandia. Será feito um enquadramento teórico e histórico de cada uma das técnicas em questão. Os critérios de seleção, tanto das técnicas como das obras, serão expostos adiante.

3.4.2.1 Glissando

Segundo o *Grove Music Online* (Grove, 2001), o *glissando* é um termo geralmente utilizado para descrever uma passagem executada rapidamente com um movimento deslizante. No caso particular do piano, representa o efeito sonoro resultante do deslizar da mão do instrumentista sobre as teclas. De facto, como evidencia Vaes (2009), a palavra *glissando* deriva do francês “glisser”, que significa deslizar ou escorregar. No entanto, o autor ainda questiona o que tem de estar a deslizar para ser considerado um *glissando*, sendo que, como é o caso de muitas técnicas expandidas, a palavra pode estar associada à técnica ou ao som resultante.

No caso do piano, verifica-se muitas vezes que os compositores se referem ao *glissando* como uma ação deslizante, podendo ser executada tanto no teclado como nas cordas do instrumento.

Enquadramento Histórico

De facto, encontrar evidências de uma prática pode tornar-se problemático, principalmente tendo em consideração que muitas partituras não contêm informação detalhada sobre a dedilhação e outros aspetos relacionados com a gestualidade. Assim, é preciso ponderar quais os fatores que podem indicar a utilização do *glissando*, nomeadamente quando: uma sequência de notas apresenta uma velocidade excessiva, impossibilitando a utilização de dedilhações convencionais; existe uma indicação, por

extenso, do aumento da velocidade dos ritmos expressos (*accelerando*); se verifica a prolongação da nota inicial de uma passagem rápida, permitindo que o intérprete mude de posição e execute um movimento deslizante sobre o teclado. Aplicando estas observações, que permitem detetar elementos característicos de um *glissando*, uma possível utilização desta técnica pode ser encontrada em obras do início do século XVIII (Vaes, 2009: pp. 134-137).

A publicação que contém a primeira indicação escrita desta técnica é a peça *Appolon vient les exterminer* (<1753), do compositor Christophe Moyreau (1690-1772), onde há descrições da prática de execução dos *glissandos*. A prática foi-se difundindo, tendo-se tornado um recurso utilizado por vários compositores como D. Scarlatti, em algumas das suas sonatas para piano, ou W. A. Mozart, com a obra *Lison dormait* KV. 264, ambos grandes referências da história da música ocidental (Vaes, 2009: p.162). Mas foi durante o século XIX que se desenvolveu um elevado interesse pelo uso desta técnica. O termo *glissando* começou a ser amplamente utilizado, fazendo parte de um conjunto de técnicas a ser dominadas pelos intérpretes da época. (Vaes, 2009: p. 253).

Com a evolução do instrumento, o interesse pelo *glissando* e a respetiva execução foram mudando, tendo em conta as características do piano. Verificou-se, a partir de 1870, uma diminuição da prática do *glissando*, em resultado do aumento do peso das teclas. (Vaes,2009: p. 373)

Verificou-se novamente um aumento do interesse por esta técnica no século XX, tendo o *glissando* sido explorado por compositores vanguardistas que abordaram não só a sua execução como também a própria escrita, que foi simplificada para uma notação mais gráfica, em linha. (Vaes, 2009: pp. 450-452)

A busca da inovação resultou na aplicação deste conceito em diversas superfícies do piano, fazendo emergir novas sonoridades e grafias relacionadas com o *glissando*.

Caracterização de *Glissandos*

Ao investigarmos a presença de *glissandos* no repertório pianístico, verificamos uma grande variedade. Neste sentido, é possível caracterizá-los, como fez Vasyl Tsanko (2020), trabalho em que se baseia a presente secção.

Os tipos de *glissando* são distinguidos, caracterizados e nomeados de acordo com as suas características ergonómicas e morfológicas, de acordo com critérios como:

1. Limites (as notas em que começam e acabam):
 - Abertos (sem destacar em que notas começam ou acabam);
 - Fechados (realçando as notas onde começam ou acabam).

2. Constituição rítmica:
 - Uniformes;
 - Com *rubato* (*acelerando* e *ritardando* em proporções variadas).

3. Parte do instrumento em que se executam:
 - No teclado;
 - Nas cordas;
 - Por cima das cravelhas.

4. As escalas resultantes:
 - Diatónicos (nas teclas brancas);
 - Pentatónicos (nas teclas pretas);
 - Pseudocromáticos (combinação dos *glissandos* nas teclas brancas e pretas ao mesmo tempo em estreita proximidade);
 - Cromáticos (deslizar sobre a parte das telas que se encontra atrás da tampa);
 - Cromáticos nas cordas;
 - *Glissando* de “auto-harpa” (é preciso bloquear as teclas que se pretende omitir).

5. Direção:
 - Ascendentes (simples e múltiplos);
 - Descendentes (simples e múltiplos);

- Paralelos (ascendentes e descendentes);
 - Sentido contrário (ascendentes e descendentes).
6. Parte do corpo, ou da mão, bem como possíveis acessórios com que se executam:
- Com a polpa dos dedos;
 - Com as unhas;
 - Com objetos;
 - Com a mão esquerda;
 - Com a mão direita.
7. Extensão:
- *Glissandos* de duas ou mais notas;
 - *Microglissandos* (de uma tecla preta para uma branca adjacente).
8. Pressão:
- Intensos;
 - *Guiro* ou *guero* (realizar o *glissando* no teclado sem pressão suficiente para ativas as cordas).
9. Densidade:
- Soando uma nota de cada vez;
 - Soando duas notas de cada vez (*glissando* em intervalos, isto é, em terceiras, quartas, quintas, etc.);
 - Três notas (ou mais);
 - *Glissando-Cluster*.

3.4.2.2 Cluster

Este termo é recorrente no vocabulário musical dos séculos XX e XXI. Por muito que o *cluster* seja discutido em bibliografia sobre a história da música do século XX, não existe uma única definição para o termo, uma vez que as das fontes académicas não parecem concordar sobre o que é um *cluster* e como este deve ser caracterizado. (Vaes, 2009: p. 38)

Alguns autores vêm o som resultante de um *cluster* como o elemento base para a sua identificação, enquanto outros preferem focar-se na sua representação visual, quer no que respeita à respetiva notação musical ou à forma de execução.

Assim, para este trabalho, a mestrandia teve em consideração a definição exposta no *Grove Music Online* (Grove, 2001), em que se define o *cluster* como um grupo de notas adjacentes que são executadas em simultâneo, com qualquer parte do corpo, num instrumento de teclas.

Enquadramento Histórico

É na peça *Les Caractères de la Guerre* de Jean-François Dandrieu, e especificamente na sua redução para cravo, que encontramos os primeiros exemplos de *clusters* no teclado. Esta indicação não está na partitura, mas sim no prefácio, onde o compositor descreveu um recurso técnico que se assemelha a um *cluster*.

In the piece of the Characters of war, which I call the Charge, there are several places named Canon shots and indicated only by four notes which form a perfect chord. But to better express the sound of the Canon, instead of these four notes one will be able to hit as many times with the flat and entire length of the hand, the lowest notes of the keyboard. (Vaes, 2009: pp. 86, 87)

Com isto, é difícil apontar concretamente onde os *clusters* eram usados como recursos, uma vez que estes eram usados de modo improvisado em peças de caráter militar ou programático, “como um meio de imitar tiros de canhão, caos ou trovão (no órgão)” (Vasyl Tsanko, 2020: p. 48).

Para além de indicações verbais, segundo Vaes (2009), cada compositor aplica a sua própria representação simbólica do *cluster*, havendo uma grande variedade para a notação desta técnica; entre as diferentes possibilidades, são de referir indicações numéricas (*Les Eléments* de Jean-Féry Rebel, de 1738), uma linha em ziguezague que liga as duas notas que delimitam as margens do *cluster* (*Les Caractères de la Paix* de Pierre-Claude Fouquet, ca. 1750), escrever um aglomerado de notas (*La Canonade* de Claude-Bénigne Balbastre, 1777), entre outras formas de notação.

O *cluster* foi dissociado da imitação pelo compositor Vladimir Rebikov em 1913, tendo-se tornado uma técnica amplamente utilizada por compositores do século XX, como S. Prokofiev (1891-1953), M. Ravel (1875-1937), C. Ives (1874-1954), G. Antheil (1900-1959) e H. Cowell (1897-1965), sendo este último o que mais contribuiu para a difusão do *cluster* (Vaes, 2009: p. 579).

Já o uso do *micro-cluster*, ou a utilização de um dedo para tocar em duas teclas, bem como a utilização de dois dedos numa tecla apenas, são vistos por compositores e intérpretes como um meio de conseguir sonoridades, que de outra forma, seriam difíceis de executar. A título de exemplo, em acordes que apresentam uma constituição bastante ampla, a utilização de *micro-cluster* (especificamente a utilização de um dedo para tocar duas teclas¹⁵) permite, por vezes, tocar o acorde sem arpejar ou com uma posição mais confortável. Já a utilização de dois dedos numa só tecla¹⁶ possibilita que o resultado sonoro seja mais áspero e marcado.

Parâmetros dos *clusters* no piano

1. O Âmbito:

O âmbito máximo que um *cluster* pode ter corresponde ao número de teclas que compõem o teclado, geralmente 88 (das quais 52 brancas e 36 pretas), mas este número pode variar tendo em consideração o teclado disponível. Foi também indicado que o âmbito mais pequeno seria o de uma única nota, tendo em consideração o ponto de vista técnico da execução do *cluster*. (Vaes, 2009: p. 66) “We will however consider a single note to be a cluster when it is played with more than one finger at the same time. Likewise,

¹⁵ Cf. C. Bochmann, Essay VIII for piano (secção *presto passible*)

¹⁶ Cf. C. Bochmann, Essay VIII for piano (secção *Rapido*).

any number of notes played together with one finger (e.g., the thumb) will be treated as a cluster. Both will be called micro-clusters.” (Vaes, 2009: p. 66)

2. A Sonoridade:

A sonoridade reporta-se às possíveis escalas resultantes da execução de um *cluster*. Como se verifica abaixo, é possível identificar três tipos de sonoridades resultantes:

- Cromático (teclas brancas e pretas);
- Pentatónico (teclas pretas);
- Diatónico (teclas brancas).

3. A Densidade:

É possível classificar a densidade de um *cluster* se tivermos em consideração dois tipos de medição: o número de notas que o *cluster* tem e os intervalos dentro do âmbito do *cluster*. “A noção de massa e peso é uma forma eficiente de distinguir ambos os aspetos do cluster no piano¹⁷” (Vaes, 2009: p. 67; tradução livre); a ideia que Vaes propõe é considerar que a massa do *cluster* depende do número de notas que são executadas e o peso dos tipos de intervalos.

4. O Registo:

O registo reporta-se ao local em que o *cluster* é executado e tem uma influência significativa na sua perceção. *Clusters* em registos extremos, agudos ou graves, tendem a soar menos dissonantes, uma vez que a densidade é menos clara. (Vaes, 2009: p. 67)

5. Terminologia e tipos

A denominação para o *cluster* é geralmente especificada pela parte do corpo que pressiona as teclas: dedos, punho, palma da mão, antebraço. (Vaes, 2009: p. 67)

¹⁷ The notion of mass versus weight is efficient to distinguish between both aspects of the cluster’s density. (Vaes, 2009: p. 67)

3.4.2.3 Expansões Relativas ao Uso dos pedais

O uso próprio dos pedais

Antes de estudar as expansões relacionadas com os pedais é importante examinar quais as características acústicas da interação entre as cordas, o teclado e os pedais. O piano atual apresenta usualmente três pedais: o pedal *una corda*, o *sostenuto* e o *sustain*. De seguida, será realizada uma breve descrição destes três pedais.

Pedal *Una Corda*

O pedal da esquerda, denominado *una corda*, tem por objetivo limitar a vibração do número de cordas em cada nota, desviando o teclado de forma que o martelo não acerte em todas as cordas definidas para cada nota¹⁸. No piano vertical, visto não ser possível implementar o mesmo mecanismo que no piano de cauda, uma vez que as cordas estão mais próximas umas das outras, quando se aciona o pedal *una corda* os martelos aproximam-se das cordas sendo, desta forma, aplicada menos força nas cordas.

Segundo Vaes (2009), muitos acreditam que o uso deste pedal pretende diminuir o volume do som, mas na realidade o resultado acústico final não é esse, mas sim modificar o timbre do instrumento, uma vez que o timbre resultante da vibração de três cordas é diferente daquele que se obtém quando apenas uma vibra.

Pedal *Sostenuto*

O pedal *sostenuto* possibilita que o som, de teclas previamente pressionadas, se prolongue mesmo após o intérprete ter retirado o(s) dedo(s) da tecla. O mecanismo deste pedal permite que os abafadores¹⁹ das teclas anteriormente pressionadas continuem afastados após acionar este pedal.

¹⁸ “For the tenor and treble notes, three strings are strung for each key, and for bass notes, the number of strings per note decreases from three, to two, and then to one as you approach the lowest bass notes.” (Nakata, 2021)

¹⁹ “This mechanism quiets the sound instantly as soon as the finger is lifted from the key. When the finger is lifted from the key, the dampers touch the strings from above and stop the strings from vibrating. A damper weight is attached to the bottom of the long vertical wire.” (Nakata, 2021)

Segundo Vaes (2009), este pedal foi criado para solucionar alguns problemas na execução de certas passagens, como por exemplo em ocasiões em que um número limitado de notas teria de soar continuamente, como uma oitava na região grave, enquanto o pianista tocava numa outra região do piano.

Pedal *Sustain*

Quando este pedal é ativado, os abafadores afastam-se todos das cordas ao mesmo tempo. Desta forma, para além de o som se prolongar, mesmo após a tecla parar de ser pressionada, o som resultante é mais cheio e rico em harmónicos, fruto das vibrações das cordas simpáticas.

Enquadramento Histórico

Com a evolução das formas de notação, as indicações relativas ao uso dos pedais tornaram-se mais específicas e rigorosas, definindo o local, o modo e o número de vezes em que estes se devem utilizar (Vaes, 2009: p. 809).

Contemplemos, por exemplo, a *Sonata para piano* n° 3, de Pierre Boulez. Nesta obra, o compositor, para além das indicações tradicionais, fornece dezassete modos diferentes de utilizar os pedais do instrumento, sendo esta considerada uma das obras mais avançadas no estudo na arte da pedalização (Vaes, 2009: p. 815, 816).

Mais tarde, outros compositores continuaram a procurar novas possibilidades sonoras através do uso dos pedais. Parafraseando Vaes (2009), em *Unguis Incarnatus Est* (1972), Mauricio Kagel pede ao pianista que trate os pedais como se fossem tambores (p.986).

Técnicas expandidas relativas ao uso do pedal

Ao analisarmos qual o mecanismo para os pedais do instrumento é possível afirmar que a execução própria dos pedais constitui em, com os pés, ativar os pedais ou não o fazer (V. Tsanko, 2020). Desta forma, todas as técnicas que divergem desta forma de execução constituem uma expansão do uso do pedal.

Uma vez que os pedais se usam normalmente de uma forma que podemos designar de “ligado/desligado”, quaisquer gradações entre “levantando” e “premido a fundo” podem ser consideradas como extensões no seu uso.” (V. Tsanko, 2020: p. 40)

Segundo Vaes (2009), algumas possibilidades de técnicas expandidas passíveis de se implementar através do uso de pedais são:

- Tocar sem “limpar” o pedal;
- Premir meio pedal (ou outras frações; $\frac{3}{4}$, por exemplo);
- Premir o pedal de sustentação com ruído no momento do toque para provocar ressonâncias através dessa ação e ruído;
- Levantar o pedal com ruído;
- “Apanhar” a ressonância (esta ação faz-se ao premir o pedal de sustentação imediatamente após ter tocado um som curto);
- Levantar o pedal de sustentação gradualmente, de forma a conseguir ouvir todas as alterações produzidas ao nível do som, ou o toque dos abafadores nas cordas, ação que resulta na produção de um zumbido;
- Realizar trémulos de pedal;
- Utilizar o pedal una corda para “desligar” o piano preparado.

3.4.2.4 Teclas premidas silenciosamente

Esta técnica permite afastar os abafadores das cordas das teclas que são premidas, desta forma, obtemos o mesmo efeito sonoro do pedal *sostenuto* em pianos que não possuem a opção de acionar esse pedal, como é o caso de alguns pianos de cauda ou dos pianos verticais. No entanto, esta técnica acarreta algumas desvantagens em relação ao uso do pedal, nomeadamente o facto de ter se de manter a tecla pressionada com uma parte do corpo, que, manifestamente, deixa de estar disponível para executar outras ações. (Tsanko, 2020: p. 41)

Enquadramento Histórico

Ao analisarmos o repertório para piano, verificamos que a utilização de “teclas premidas silenciosamente” é um recurso utilizado desde o séc. XVIII, nomeadamente pelo compositor Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796). Outros grandes compositores, como R. Schumann (1810-1856) e C. Saint-Saëns (1835-1921), também usam esta técnica nas suas obras (Tsanko, 2020: p.50).

Nas obras de A. Schoenberg (1894-1951), esta técnica foi amplamente usada; inclusivamente, em algumas peças deste autor, recorre-se a uma forma de notação que consiste em losangos nas cabeças das notas (Vaes, 2009: pp.546-547).

Depois do uso desta técnica, por parte de A. Schoenberg, surgem cada vez mais compositores a implementá-la nas suas obras; entre eles, contam-se P. Grainger (1882-1961), na sua obra *In a Nutshell*, e H. Cowell, na sua obra *The Aeolian Harp*. Também é importante referir os compositores P. Boulez e K. Stockhausen, pela implementação do *cluster* premido silenciosamente (Tsanko, 2020: p.50).

3.4.2.5 String Piano

Segundo Vaes (2009), o termo *String Piano* foi introduzido por H. Cowell. O *String Piano* envolve modificação do resultado sonoro através das cordas; neste conceito, podem “incluir-se muitas ações e técnicas que podem ser executadas em partes diferentes do instrumento” (V. Tsanko, 2020: p. 42).

Tendo em conta uma sistematização feita por V. Tsanko (2020), observemos diferentes formas de manuseamento do piano:

1. Só nas cordas:

- Realizar *glissando* cromático ao longo de uma corda;
- Tocar em *pizzicato*;
- Tocar em trémulo;
- Bater numa corda.

2. Nas cordas com uma mão e no teclado com a outra:

- Abafar as cordas manualmente depois de ter acionado as respectivas teclas;
- Exercer pressão na corda enquanto toca na respetiva tecla, para alterar o timbre;
- Tocar levemente nos pontos nodais da corda enquanto toca na respetiva tecla para conseguir harmónicos.

Simultaneamente, qualquer das opções expostas acima poderão ser executadas de diferentes formas, entre elas:

1. Com as mãos:

- As pontas dos dedos;
- As unhas;
- As palmas, etc.

2. Com objetos:

- De madeira;
- De metal;
- De borracha;
- De tecido;
- De plástico;
- De vidro.

Enquadramento Histórico

A procura por uma forma de modificar o som através das cordas não é um conceito recente. Observamos em obras do já referido Friedrich Wilhelm Rust, nomeadamente a sua Sonata em Sol Maior para clavicórdio, que o compositor modificava o som com o

intuito de mimetizar o som de outros instrumentos (Vaes, 2009: p. 197). Abaixo enumero algumas técnicas utilizadas por este compositor:

- fazer trémulo numa corda grave para imitar tímpanos;
- bater levemente numa corda na zona próxima ao tecido do agrafe;
- para imitar a cítara, premir silenciosamente as teclas indicadas e:
 - dedilhar as cordas respetivas;
 - dedilhar várias cordas simultaneamente;
 - realizar *glissando* nas cordas;
 - colocar o dedo indicador da mão direita sobre o centro da corda, tocando a respetiva tecla, de modo a produzir o segundo harmónico e imitar, desta forma, o som do alaúde.

No séc. XX, vários compositores voltaram a pensar na execução do instrumento a partir do seu interior. Rued Langgaard (1893-1952), por exemplo, apresenta um conjunto de obras onde o intérprete tem de executar um “*piano-glissando*” e “*glissandos nas cordas graves*”²⁰ (Vaes, 2009: pp. 571-573). O mesmo compositor, na sua obra *Insektarium* (1917) pede ao intérprete que belisque vigorosamente uma corda grave e realize *glissandos* nas cordas agudas (Vaes, 2009: pp. 573-574).

Henry Cowell também impulsionou a manipulação da parte interior do instrumento, desde beliscar as cordas e deslizar sobre elas com os dedos até à utilização de novas técnicas, como é o caso do *pitch bending*.

Esta técnica consiste em arranhar as cordas do instrumento com os dedos, mormente aquelas que são enroladas com fio de cobre. Na ação devemos deslizar ao longo de todo o seu comprimento, mas ainda bater nas cordas do instrumento com os dedos, amortecer o som ou abafá-las. (V. Tsanko, 2020: p. 52)

Este compositor continua a explorar as possibilidades sonoras do instrumento em inúmeras obras, como a já citada *The Banshee* (1925), onde é preciso que um pianista

²⁰ R. Langgaard, *The Music of the Spheres* composta entre 1916-1918.

acione o pedal de sustentação enquanto outro pianista executa, diretamente nas cordas, a peça; em *A composition for String Piano with Ensemble* (1925), onde se utiliza um objeto metálico para bater nas cordas; em *Sinister Resonance* (1930), onde compositor explora como executar harmônicos no piano²¹.

3.5 Notação

Parafraseando David Silva (2018), ao longo da segunda metade do séc. XX os compositores procuravam inovar, distanciando-se do paradigma da música clássica ocidental. Perseguiam a originalidade através de experimentalismos, todavia sem se afastar da “evidência de que a música se escrevia por forma de símbolos em pautas” (D. Silva, 2018: p. 61). Assim, compositores como John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), entre outros, potenciaram o avanço da notação gráfica.

Tal como a expressão indica, a notação gráfica pode definir-se pela criação de novos símbolos que visam facilitar a compreensão da execução das técnicas expandidas.

Na notação gráfica, tal como o próprio nome deixa adivinhar, passou a ser permitido inserir imagens, desenhos ou pinturas e outros símbolos para além, evidentemente, das necessárias explicações à sua interpretação, e os símbolos das notações tradicionais também estavam autorizados a fazer parte das composições, com inteira liberdade de apresentação. (D. Silva, 2018: p.62)

No entanto, tal como sugerido por Tsanko (2020), encontramos diversos problemas e questões no que concerne à notação das técnicas expandidas, nomeadamente a abundância de símbolos cuja informação se mostra ambígua, o uso de símbolos idênticos para a representação de técnicas de execução distintas ou a existência de símbolos com procedimentos insuficientemente definidos.

Desta forma, no âmbito da investigação e do ensino, torna-se importante a procura de meios e práticas adequadas, de forma que, na atividade pedagógica e performativa,

²¹ As cordas são ativadas através do teclado enquanto são amortecidas de formas diferentes pelos dedos da outra mão”. Segundo a forma como são realizados e a parte do instrumento onde isso sucede, ouvir-se-ão diversos harmônicos ora individuais ora a combinatoria de entre eles (Vaes, 2009: p.653) Não se percebe onde começa e onde termina a citação. Rever e colocar as aspas correctamente.

estas técnicas sejam executadas o mais aproximadamente possível da intenção do compositor.

3.6 Medidas de Precaução

Neste subcapítulo serão abordadas as medidas de precaução que o instrumentista deve ter, por forma a evitar traumatismos e lesões, como também para promover comportamentos que não danifiquem o instrumento.

3.6.1 Traumatismos e Lesões

Ao praticarmos técnicas expandidas, somos confrontados com diversos problemas que não se encontram normalmente no estudo do repertório canónico para piano. Parafraseando Jean-François Proulx (2009), o pianista, muitas vezes, tem de se levantar, dobrar, esticar e suportar posições desconfortáveis durante longos períodos de tempo. Todas estas ações, a longo prazo, causam desconforto e dores musculares.

Segundo o mesmo autor, de forma a prevenir lesões, o pianista deve trabalhar por curtos períodos de tempo:

For example, the pianist could try practicing an hour per day in this way: four ten-minute periods separated by three five-minute breaks. The skin would not be likely to break or bruise, and it would become gradually more resistant. After two or three weeks, it is possible to extend the practice periods to fifteen minutes and spend a total of sixty minutes per day playing on the strings (Proulx, 2009: p. 29)

O autor também aborda outras ideias para a prevenção de lesões, como é o caso da escolha da dedilhação, isto é, o envolvimento de todos os dedos na prática do instrumento, de forma a distribuir a carga de tensão uniformemente.

3.6.2 Medidas de Precaução para o Instrumento

A execução descuidada das técnicas expandidas pode não só ser prejudicial para o intérprete como também para o instrumento. É importante o pianista entender que o piano, apesar de robusto, é composto por um mecanismo que contém um extenso conjunto de

peças delicadas que, se forem danificadas, influenciam a emissão sonora do instrumento (Proulx, 2009: p.29).

Desta forma, Proulx enumerou um conjunto de princípios com vista a prevenir que o instrumento seja danificado:

- Consultar sempre um técnico de piano antes de modificar a estrutura do instrumento ou de preparar o piano;
- Lavar as mãos quando for necessário tocar diretamente nas cordas do instrumento com os dedos ou com as mãos;
- Se necessário, marcar as cordas apenas com autocolantes e giz (este último não se deve usar nas cordas revestidas com rolamentos de cobre);
- Ter cuidado com os abafadores, uma vez que são facilmente danificados;
- Ao preparar um piano, usar apenas materiais que não demonstrem vestígios de ferrugem ou corrosão. Ter sempre o pedal de sustentação premido no momento de inserção dos materiais por entre as cordas. Para as cordas revestidas de cobre, utilizar materiais menos duros que o metal (por exemplo, o plástico);
- Seguir a mesma regra quando tocar com objetos nas cordas. Utilizar unicamente objetos feitos de madeira, plástico, borracha ou tecido;
- Limpar o piano depois da interpretação, de maneira a evitar o risco de o deixar danificado;
- Escolher intensidades e maneiras de tocar que se revelem prudentes e não destrutivas.

4. Aplicação das TE na PESEVM

Nesta secção serão abordadas as formas de aplicação das técnicas expandidas no ensino de piano, de forma a compreender quais os benefícios da sua utilização no processo de ensino-aprendizagem, bem como os obstáculos que poderão surgir ao longo do processo. Adiante serão apresentadas propostas de repertório e em que nível estas foram aplicadas durante a PESEVM, analisando quais as técnicas que cada peça aborda e quais foram as vantagens de as incluir no programa de trabalhos.

Foi possível verificar, em outras investigações relacionadas com este tema, que as TE foram aplicadas como incentivo à improvisação, não se registando uma procura para que a respetiva abordagem auxiliasse no desenvolvimento das bases técnicas – *sensu lato* – dos alunos. Assim, a abordagem das TE nunca foi apresentada como um elemento essencial para a aprendizagem do instrumento.

Desta forma, a aplicação destes repertórios, durante a PESEVM, servia como um complemento à aprendizagem. Cada obra foi selecionada tendo em consideração as características do aluno, procurando não só contribuir para colmatar algumas lacunas da sua formação como também para fomentar o gosto pela música e pelo instrumento. De um modo geral, a mestranda dispunha dos últimos 15 minutos de aula para lecionar esta obra, excetuando as aulas de preparação para atividades do CREV, altura em que o OC e a mestranda se focavam na preparação para a *performance*. O 1º período, para além de constituir um momento de recolha de bibliografia e repertório, proporcionou a observação dos alunos do OC, e o registo das suas principais características: personalidade, gostos, comportamento em aula, dificuldades, etc. Foi após esta pesquisa que a mestranda selecionou a peça mais adequada a abordar com o aluno.

Serão apresentadas tabelas onde se sintetizam apreciações feitas, em aula, por alguns alunos, no decorrer do ano letivo. Estas apreciações surgiram como resposta a questões colocadas pela mestranda aos alunos, após a respetiva execução de TE. Pretende-se evidenciar qual a experiência que os alunos tiveram ao aprender TE, demonstrando quais os elementos que mais apreciaram na obra, por um lado, e o que se revelou serem as maiores dificuldades que encontraram no processo.

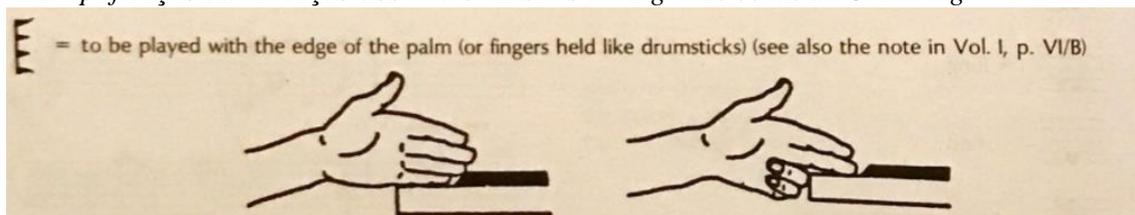
4.1 1º Ciclo (Iniciação)

1. György Kurtág – *Játékok I, Hommage à Bartok* (Anexo 1):

Nesta obra, o compositor recorre ao uso de *micro-clusters*, por forma a obter um resultado sonoro bastante percussivo; nesta peça, o intérprete terá de executar toda a obra com a parte lateral da mão (figura 3).

Figura 3.

Exemplificação da execução dos micro-clusters em algumas obras de G. Kurtág.



Nota: G. Kurtág, *Játékok I*, glossário, edição Música Budapest.

É uma obra extremamente curta, com duração aproximada de um minuto; no início da peça (cf. a maior parte do primeiro sistema da partitura), as mãos do intérprete realizam movimentos alternados; subsequentemente, os movimentos são simultâneos, percorrendo todo o registo central do teclado (representado na pauta sem o recurso a linhas suplementares).

Esta obra foi atribuída a um aluno de iniciação, durante o segundo período, num total de oito sessões; algumas das sessões ocorreram em regime *online*, sendo que, após o desconfinamento, continuou-se a trabalhar a peça presencialmente;

Após uma observação preliminar do aluno, durante o primeiro período, a mestranda pode observar algumas dificuldades no que se refere à compreensão da partitura e à sua representação ao teclado. Assim, com o objetivo de superar estes problemas, a mestranda sugeriu esta curta obra, que permitia ao aluno trabalhar não só a leitura, como também a movimentação ao teclado.

Uma vez que a obra não carecia de dedilhação, foi possível o aluno explorar o teclado, mais até que o que normalmente se trabalha com os alunos de iniciação, pois as obras habitualmente abordadas com alunos desta faixa etária não se desviam muito da oitava central. Seguidamente, na tabela 11, serão apresentadas as estratégias de ensino aplicadas nesta obra.

Tabela 11.

Estratégias Aplicadas para o estudo da peça Hommage à Bartok de G. Kurtág.

-
- O aluno, com a ajuda da mestrande, procura o significado de todas as indicações presentes na partitura;
 - Leitura da obra com as mãos separadas sempre que estas tocavam em simultâneo;
 - Junção das mãos e aprendizagem dos movimentos contrários;
 - O aluno executa a peça completa;
 - O aluno aumenta, gradualmente, a velocidade de execução;
 - A mestrande marca a pulsação com um lápis enquanto o aluno executa a obra;
 - O aluno e a mestrande executam a obra ao mesmo tempo, mas em oitavas diferentes;
 - O aluno experimenta executar a obra com as duas opções expostas no glossário;
 - O aluno executa a obra tendo em atenção as dinâmicas e articulação propostas pelo compositor;
 - O aluno executa a peça, na íntegra, como se fosse em audição.
-

Os objetivos para o estudo desta obra foram alcançados pelo aluno, tendo-se verificado uma evolução decorrente da motivação e devoção que o aluno dedicou à aprendizagem da mesma. Foi possível resolver alguns problemas de leitura e compreensão rítmica com que o aluno se deparou no início do ano, bem como registar uma melhoria na coordenação das mãos.

A mestrande procurou que a aula mantivesse um ambiente calmo, mas alegre, recorrendo para isso a notas divertidas que serviam não só para chamar a atenção do aluno para algo a corrigir, como também para o manter motivado e sorridente.

Segue abaixo uma tabela (tabela 12) que representa as opiniões expressas pelo aluno acerca da técnica executada.

Tabela 12.

Opinião do aluno que trabalhou a peça Hommage à Bartok de G. Kurtág

- A execução da peça com o *cluster* é mais confusa do que com dedilhação;
 - A execução do *cluster* com as duas mãos ao mesmo tempo é mais difícil do que com movimentos alternados;
 - A execução desta peça com os *clusters* é mais interessante e divertida do que com dedilhação;
 - Gostei mais da execução dos clusters com quatro dedos do que apenas com dois.
-

O aluno ficou interessado em aprender mais música que apresentasse técnicas expandidas, tendo achado interessante explorar desse modo as possibilidades sonoras do instrumento.

2. György Kurtág – *Játékok I, Five little piano pieces n° 2 (Anexo 2):*

Nesta obra, o compositor recorre ao uso de *clusters* de mão. É uma obra extremamente curta, tendo a duração aproximada de um minuto; nela, o intérprete terá de executar *clusters* com a palma da mão esquerda nas teclas brancas apenas.

Esta peça foi atribuída a um aluno de iniciação; as sessões em que a peça foi abordada tiveram início no segundo período, tendo ela sido trabalhada até ao final do ano letivo, que concluiu com a respetiva execução em audição. Tal como com outros alunos, esta peça era abordada praticamente todas as semanas nos últimos 15 minutos da aula, excetuando ocasiões em que alguma componente do programa tivesse necessidade de ser mais trabalhada.

Esta obra foi sugerida ao aluno em questão após a mestrandia verificar, durante o primeiro período, algumas lacunas ao nível da leitura, tanto do conteúdo melódico como rítmico, e do posicionamento das mãos no teclado. Desta forma, uma vez que nesta obra as componentes práticas permitiam trabalhar os pontos de dificuldade do aluno, foi possível resolver a maioria dos aspetos expostos acima.

De seguida, serão apresentadas algumas estratégias de ensino aplicadas para a aprendizagem desta obra:

Tabela 13.

Estratégias Aplicadas para o estudo da segunda peça do conjunto Five little piano pieces de G. Kurtág.

-
- O aluno, com a ajuda da mestranda, procura o significado de todas as indicações presentes na partitura;
 - A mestranda explica o conceito de *cluster*;
 - Leitura da obra com as mãos separadas;
 - Junção, por secções, de ambas as mãos;
 - O aluno executa a peça completa;
 - O aluno aumenta, gradualmente, a velocidade de execução;
 - A mestranda marca a pulsação com um lápis enquanto o aluno executa a obra;
 - A mestranda marca a pulsação, destacando os tempos em que o aluno tem de tocar;
 - A mestranda executa uma passagem que o aluno tem dificuldade em compreender;
 - O aluno executa a obra tendo em atenção as dinâmicas e articulação propostas pelo compositor;
 - A mestranda incita o aluno a realizar diferenciar mais as dinâmicas;
 - O aluno executa a peça, na íntegra, como se fosse em audição.
-

Os objetivos propostos através da aprendizagem desta peça foram alcançados pelo aluno. Registou-se uma melhoria nas competências rítmicas do mesmo, bem como no seu leque de possibilidades em termos de dinâmica. O aluno apresentava-se mais confiante ao instrumento, verificando-se a sua alegria na respetiva aprendizagem.

A mestranda teve a preocupação em manter um ambiente, em aula, que fosse propício à aprendizagem. Recorreu a uma comunicação alegre e divertida, incluindo alguns comentários cómicos, como por exemplo: “A comer tempos?? Estou a ver... não lanchaste e agora andas a comer na aula de piano!”; “Eh pá, estás com pressa de terminar a peça?”; “Não tenhas medo de fazer forte, o piano não morde...”. Desta forma, a mestranda evidenciava o erro, mantendo o aluno divertido.

As opiniões expressas pelos alunos de iniciação, no decorrer das lições, acerca da execução dos *clusters* foram muito idênticas, não divergindo significativamente das que estão expressas na tabela doze.

O aluno ficou entusiasmado com o repertório contemporâneo, mostrando interesse em aprender mais acerca das possibilidades sonoras do instrumento. A exposição destes alunos ao repertório com TE, tanto pela sua aprendizagem como pela audição dos colegas, suscitou um nítido interesse pelo conhecimento e aprendizagem do repertório contemporâneo.

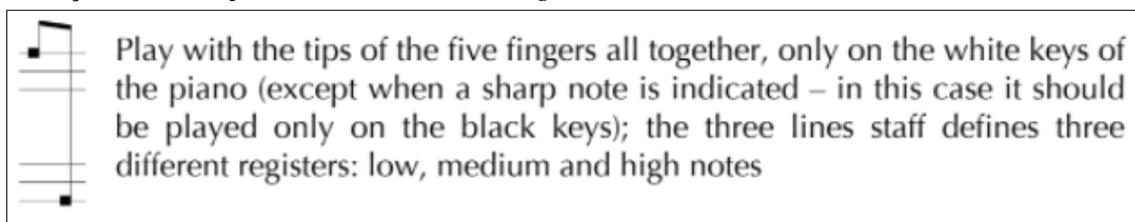
3. João Ferreira – *The village of Pianópolis*, nº1 (*Dais*) (Anexo 3):

Esta obra foi atribuída a um aluno de iniciação a partir do 2º Período; algumas das sessões ocorreram em regime *online*, sendo que, após o desconfinamento, continuou-se a trabalhar a peça presencialmente; as sessões continham o mesmo formato descrito nas secções anteriores.

Nesta obra, o compositor recorre ao uso de *micro-clusters*, por forma a obter um resultado sonoro bastante percussivo, através da utilização dos cinco dedos (figura 4), num movimento vertical, numa só tecla, tal expresso pelo compositor no glossário.²²

Figura 4.

Notação utilizada para micro-clusters em algumas obras de J. Ferreira.



Nota: J. Ferreira, *The village of pianopolis*, p.6, edição de autor.

As obras deste ciclo são peças de curta duração. Nesta peça, o intérprete realiza os clusters alternadamente, em registos distintos do piano, percorrendo o teclado na sua totalidade. Esta peça tinha uma particularidade: o aluno sabia em que registo do instrumento tocar; no entanto, a nota era à sua escolha, sendo que a única nota definida devia ser executada com o nariz. No entanto, por motivos de higiene relacionados com a propagação do vírus COVID-19, o aluno executou estas notas normalmente. É uma peça que requer muita movimentação e concentração por parte do pianista, uma vez que é muito repetitiva e facilmente se gera confusão entre as diferentes sequências.

²² O Glossário consta da partitura editada e foi redigido pelo compositor (Anexo 12).

Tabela 14.

Estratégias Aplicadas para o estudo da peça Daís de J. Ferreira

- O aluno, com a ajuda da mestranda, procura o significado de todas as indicações presentes na partitura;
 - A mestranda explica como executar os *clusters*;
 - Leitura, por secções, de ambas as mãos, a uma velocidade muito lenta;
 - O aluno aumenta, gradualmente, a velocidade de execução;
 - O aluno executa a peça completa;
 - A mestranda marca a pulsação enquanto o aluno executa a obra;
 - O aluno executa a obra tendo em atenção as dinâmicas e articulação propostas pelo compositor;
 - A mestranda executa uma passagem para que o aluno compreenda a articulação e dinâmicas propostas;
 - O aluno executa a peça, na íntegra, como se fosse em audição.
-

Foi notória a evolução na aprendizagem do aluno. No entanto, apesar do progresso, este último ainda manteve alguns problemas de postura, nomeadamente costas curvadas e pulsos apoiados no teclado. Apesar de, nesta peça, o pulso do aluno já não estar constantemente apoiado à madeira do teclado, a transição para a posição correta do pulso e da mão não foi tão bem conseguida para o restante do repertório. Não obstante as constantes chamadas de atenção por parte do OC e da mestranda, o aluno continuou com uma posição pouco correta ao instrumento.

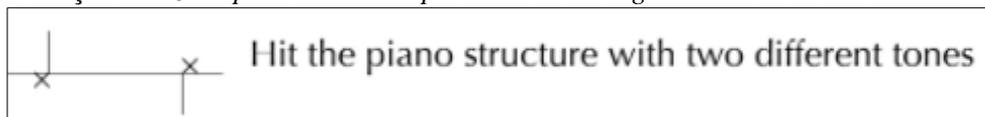
O aluno mostrou interesse no repertório contemporâneo, pelas possibilidades sonoras que advêm do tipo de linguagem abordada.

4. João Ferreira – *The village of Pianópolis*, nº 2 (*Xirnânico*) (Anexo 4):

Esta peça, que pertence ao mesmo ciclo da anterior, implica uma técnica diferente das abordadas com os outros alunos de iniciação. Através dela, é possível trabalhar a memória do aluno, uma vez que, para além das frases melódicas serem extremamente parecidas, elas repetem-se constantemente; apresenta também uma componente percussiva, uma vez que, durante a peça, o pianista deve bater na madeira do piano (figura 5).

Figura 5.

Notação utilizada para elementos percussivos em algumas obras de J. Ferreira.



Nota: J. Ferreira, *The village of pianopolis*, p.6, edição de autor.

Esta peça foi trabalhada com um aluno de iniciação. As aulas em que a mestranda abordava esta peça desenvolviam-se nos mesmos moldes do que as dos restantes alunos que participaram no projeto. Foi iniciada em regime online, durante o 2º Período, e continuou-se a aprendizagem da mesma até ao final do ano letivo.

A mestranda sugeriu esta peça após verificar que o aluno era muito ativo em aula, mexia-se muito ao teclado (dançava, abanava os pés e a cabeça, entre outros idênticos comportamentos) e era muito extrovertido e alegre, fazendo constantemente jogos de palavras e brincadeiras com o OC. No entanto, facilmente perdia a concentração e o foco. Desta forma, a abordagem desta peça derivou da intenção da mestranda em manter o aluno motivado e cativado pela música durante a aula. A constante procura por diferentes sons na estrutura do instrumento foi um trabalho muito divertido para o aluno, bem como a execução de ritmos rápidos em contratempo, que não são profusamente abordados nos métodos de iniciação tradicionais.

Com esta obra, foi possível resolver algumas lacunas do aluno em relação à pulsação, uma vez que, ao analisar a partitura, percebe-se que a mão esquerda deve atuar como um metrónomo durante toda a extensão da peça. No final do ano, o aluno demonstrou interesse nas sonoridades proporcionadas pelas TE, apesar de ter achado esta peça em particular muito repetitiva.

Na tabela abaixo, tabela 15, são enumeradas as estratégias de trabalho adotadas para a aprendizagem desta obra com este aluno.

Tabela 15.

Estratégias aplicadas para o estudo da peça Xirnânico de J. Ferreira

-
- O aluno, com a ajuda da mestranda, procura o significado de todas as indicações presentes na partitura;
-

-
- O aluno procura diferentes sonoridades batendo em diferentes partes da estrutura do piano;
 - O aluno executa a mão esquerda enquanto a mestranda executa a mão direita;
 - A mestranda e o aluno entoam a mão direita (em *pam, pam, pam*), enquanto marcam a pulsação com palmas;
 - O aluno faz a junção das mãos, enquanto a mestranda canta o resultado sonoro;
 - A mestranda canta a melodia da mão direita e aponta, com um lápis, para a linha da mão esquerda, enquanto o aluno executa a obra;
 - O aluno aumenta, gradualmente, a velocidade de execução;
 - O aluno executa a peça completa;
 - A mestranda marca a pulsação enquanto o aluno executa a obra;
 - O aluno executa a obra tendo em atenção as dinâmicas e articulação propostas pelo compositor;
 - A mestranda executa uma passagem de forma que o aluno compreenda o que é indicado pelo compositor;
 - O aluno executa a peça, na íntegra, como se fosse em audição.
-

Durante as sessões com este aluno, a mestranda procurou ser divertida, recorrendo a elementos cómicos para evidenciar alguns erros, nomeadamente: “Então, olha lá... Essa passagem é forte! Eu acho que o professor Tito nem sequer conseguiu ouvir bem o que tocaste... Professor? Ouviu alguma coisa?”; “Ó (Nome do aluno), estás num comboio? A peça começou devagarinho e acabou a 300km/h... atropelaste algumas notas e tudo! Coitadinhas!”

Na performance, visto o aluno ser pequenino e não ter a possibilidade de produzir um som muito audível batendo na madeira do instrumento, recorreu-se à utilização de um tambor, de forma a facilitar a produção de um som forte.

4.2 2º Ciclo (1º Grau e 2º Grau)

1. Andrea Dow– *Giggle-Book: Stuck on Repeat* (Anexo 5)

Esta obra devia, inicialmente, ser abordada na iniciação; no entanto, foi um aluno de 1º Grau que a trabalhou. *Stuck on Repeat* foi a segunda obra sugerida para este aluno, após se verificar que o seu nível de desenvolvimento não lhe permitiria executar a obra

inicialmente escolhida, também do ciclo do compositor João Ferreira. A obra foi abordada no decorrer do 3º Período, tendo sido executada na audição final.

Trata-se de uma peça tonal de leitura simples, sendo constituída por uma frase que se repete, mais tarde, numa outra tonalidade. É uma peça muito curta que permite trabalhar o registo médio e médio-grave do instrumento.

O que distingue esta obra de outras é o facto de apresentar secções de repetição, ou “*Vamp sections*”²³ como lhes chama a compositora. Estas foram adaptadas, pela mestranda, para que o aluno, de forma a sair da zona de repetição, tivesse de executar uma TE, como um *cluster*, ou bater na madeira do piano, ou suspirar, entre outras.

Assim, a abordagem desta peça permitiu trabalhar a criatividade do aluno, experimentando diferentes tipos de TE e escolhendo qual delas melhor se adequava à situação.

Realmente, verificou-se uma maior motivação no aluno devido ao novo elemento que, de facto, ajuda a cativar e a motivar de uma forma momentânea. Cabe então ao docente nutrir esse gosto e procurar manter o aluno interessado.

As estratégias de ensino foram similares às aplicadas durante a iniciação, divergindo em apenas alguns pontos de forma a incluir as TE.

2. Christopher Bochmann – *Antestudies: I. After-Peddalling* (Anexo 6) e VII. *Inside resonances* (Anexo 7):

Estas duas peças constituem parte de um ciclo composto, a pedido da mestranda, por Christopher Bochmann. Ambas as peças foram trabalhadas pelo mesmo aluno que frequentava o 1º Grau de piano com o OC. As sessões onde se abordaram estas peças tiveram início no 2º Período, nos últimos 15 minutos de aula, tal como em casos anteriores.

Visto ter-se iniciado o trabalho durante a pandemia, a peça *Inside Resonances* apenas começou a ser trabalhada mais tarde, quando o aluno teve acesso a um piano acústico, uma vez que esta peça é executada exclusivamente no interior do piano.

²³ “When performing this piece, the player should repeat the vamp sections indefinitely until the teacher (or an audience participant) solves the problem with a bop on the piano, a tap on the head, a strike of a key or a quarter popped into a tip jar.... At which point the player continues through the rest of the piece.” (A. Dow, 2014: p. 11)

Houve uma necessidade de adaptar o estudo individual do aluno, uma vez que o instrumento digital adquirido pelos encarregados de educação não permitia a execução de muitas técnicas, nomeadamente a técnica de *after-pedalling*, dado que o instrumento em causa não tinha pedal de sustentação. Desta forma, solicitou-se que o aluno batesse o pé no chão nos momentos em que deveria acionar o pedal, por forma a automatizar a ordem de movimentos a executar.

Em algumas passagens da obra *After-pedalling* foi possível trabalhar os *micro-clusters* de forma a produzir um som mais forte, correspondendo essa técnica a uma forma de notação que assenta um símbolo específico, designado *Martellato* (figura 6), e à ação de dois dedos sobre uma mesma tecla.

Figura 6.

Notação utilizada para Martellato, retirada da peça After-pedalling de C. Bochmann



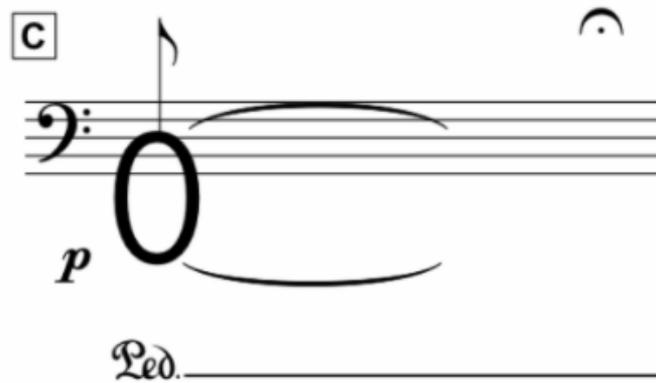
Nota: C. Bochmann, *Antestudies: After-Pedalling*, compasso 7, edição de autor.

Nesta obra, as seqüências de movimentos a ser executados o mais rapidamente possível potenciaram o trabalho sobre a destreza. No entanto, a grande dificuldade desta obra centrava-se na técnica de *after-pedalling*, consistindo esta em acionar o pedal de *sustain* logo após a libertação da tecla, de forma a “apanhar” o som resultante. Este pedal devia ser acionado de uma forma brusca e audível, com o intuito de fazer ouvir o efeito sonoro dos abafadores a afastarem-se das cordas.

Já a execução da peça *Inside Resonances* propiciou a aprendizagem de outras sonoridades e formas de notação (figura 7).

Figura 7.

Notação utilizada para bater nas cordas do piano retirada da partitura da peça *Inside Resonances* de C. Bochmann



Nota: C. Bochmann, *Antestudies: Inside Resonances*, edição de autor.

Estas obras revelaram ser um desafio para o aluno, visto incluírem efeitos sonoros muito específicos, que requerem prática para serem corretamente executados, mas também a abordagem de uma linguagem que não é muito conhecida e que assenta em problemáticas muito específicas.

Tabela 16.

Estratégias aplicadas para o estudo das peças de C. Bochmann

- O aluno, com a ajuda da mestrandia, procura o significado de todas as indicações presentes na partitura;
- O aluno lê, com a ajuda da mestrandia, as notas da partitura;
- O aluno executa o que está na partitura, dizendo as notas dos acordes antes de executar;
- O aluno executa a peça enquanto a mestrandia marca uma pulsação para mudar de compasso;
- O aluno aumenta, gradualmente, a velocidade de execução;
- O aluno executa a peça completa;
- O aluno executa com o pedal de sustentação;
- O aluno executa a obra tendo em atenção as dinâmicas e articulação propostas pelo compositor;
- A mestrandia executa uma passagem de forma que o aluno compreenda o que é indicado pelo compositor;
- O aluno executa a peça, na íntegra, como se fosse em audição.

Foi notória a dedicação que o aluno tem para com o instrumento, demonstrando que, apesar da tenra idade, já apresenta técnica e conhecimentos suficientes para a aprendizagem deste repertório, que executou em audição de uma forma exemplar. Mostrou continuar interessado no repertório contemporâneo, em especial nas peças que contenham TE.

3. György Kurtág – *Játékok I, Waltz* (Anexo 8):

Esta obra foi aplicada a um aluno de 2º Grau, durante o segundo período, num total de cinco sessões; essas sessões ocorreram em regime online, sendo que, na maioria das ocasiões, a mestrandia dispunha dos últimos 15 minutos de aula para abordar esta obra.

Kurtág inclui *glissandi* de limites fechados nesta peça, que devem ser realizados nas teclas brancas, fazendo variar a mão com que se executam: quando a direção é ascendente, executam-se com a mão direita; quando a direção é descendente, com a mão esquerda.

Uma observação preliminar deste aluno demonstrou que havia lacunas ao nível da técnica, revelando ele uma constante tensão ao nível dos braços, principalmente ombros e pulsos, bem como alguns problemas de leitura e posicionamento das mãos no teclado, sobretudo nas regiões extremas, tanto aguda como grave. Seguindo esta linha de pensamento, revelou-se possível aperfeiçoar todos os pontos descritos anteriormente através desta obra. Seguidamente, na tabela 17, serão apresentadas as estratégias de ensino aplicadas nesta obra.

Tabela 17.

Estratégias Aplicadas para o estudo da peça Waltz de G. Kurtág.

-
- Leitura preliminar da obra com o apoio da mestrandia;
 - O aluno executa a obra tocando apenas a primeira nota e a última nota do *glissando* com a mão correspondente;
 - O aluno executa o mesmo exercício anterior, mas mantendo um tempo regular entre cada nota executada;
 - O aluno executa a obra deslizando as mãos pelo teclado, sem produzir som;
 - O aluno executa a obra, aplicando som no *glissando*;
-

-
- O aluno executa a obra, tocando o *glissando* com diferentes dedos da mão;
 - O aluno executa a obra, evidenciando cada limite do *glissando*;
 - O aluno executa a obra, reduzindo o som do *glissando* ao máximo;
 - O aluno executa a obra, fazendo um *accelerando* em cada *glissando*;
 - O aluno executa a obra, tomando atenção às dinâmicas sugeridas;
 - O aluno executa a obra com o pedal *sustain*.
-

A execução desta obra mostrou ser muito vantajosa para a evolução do aluno, facto evidenciado não só pela sua rapidez de aprendizagem como também pela superação dos objetivos propostos. Sendo o *glissando* uma técnica que implica deslizar pelo teclado, foi possível solucionar problemas de tensão ao nível dos ombros, uma vez que o aluno era obrigado a relaxar para poder executar esta técnica. A utilização, por parte do compositor, de *glissandi* muito extensos compeliu o aluno a ler tanto em registos muito graves como em registos muito agudos.

O facto de se tratar uma peça curta permitiu que o aluno se mantivesse focado e motivado no decorrer da aprendizagem; no entanto, a postura divertida e relaxada da mestrandia contribuiu também para a motivação do aluno na aprendizagem da peça. A mestrandia, muitas vezes, recorria a algumas notas divertidas com o intuito de evidenciar erros: “Estás a andar tão rápido para quê? Estás a fugir de alguém...?”; “Não faças tanta força... coitadinho do piano, ele fez-te algum mal?”; “Foi bonito, mas não foi o que o compositor escreveu”. Estes constituem alguns exemplos utilizados na abordagem desta peça, especificamente, com o intuito de conduzir a aula de maneira divertida, mas ao mesmo tempo chamar a atenção do aluno para os seus erros.

Segue abaixo uma tabela que representa as opiniões expressas pelo aluno acerca da técnica executada, comparando as diferentes formas de executar o *glissando* propostas pelo autor nesta obra e referindo quais, na sua opinião, são mais fáceis ou difíceis, bem como as que se revelaram mais interessantes.

Tabela 18.

Opinião da aluna que trabalhou a peça Waltz de G. Kurtág.

-
- *Glissandi* sem limites definidos são mais fáceis que com limites;
 - É mais difícil executar *glissandi* com a mão esquerda do que com a direita;
-

-
- O dedo mais fácil para executar *glissando* é o polegar porque a unha do dedo é maior;
 - É mais difícil fazer *glissandi* em forte do que em piano;
 - É mais fácil fazer *glissando* em *accelerando* que em *ritardando*;
 - Todas as formas de execução são igualmente interessantes.
-

A aprendizagem desta obra pelo aluno foi muito positiva, graças ao trabalho por ele realizado, que permitiu inclusivamente a abordagem, numa fase ulterior, de uma outra obra incluindo não apenas *glissandi*, mas também outras técnicas descritas adiante.

O aluno ficou interessado em aprender mais música que apresentasse TE, tendo achado interessantes os recursos sonoros e estilísticos da música contemporânea.

4. João Neves – Histórias Musicais do Menino Joãozinho: 2. Um dia de Chuva... (Anexo 9)

Esta obra foi abordada com um aluno de segundo grau, após este ter completado a aprendizagem de outra obra proposta para ele. A peça foi originalmente pensada para primeiro grau ou até para uma iniciação avançada; no entanto, rapidamente se percebeu uma impossibilidade. Esta obra, para além de incluir *glissandi*, inclui também *clusters* e *pizzicatos* (nas cordas), duas técnicas que serão discutidas adiante. A altura dos alunos de níveis inferiores impossibilitava a execução de *pizzicatos*, uma vez que não lhes era possível chegarem às cordas agudas ao mesmo tempo que pressionavam o pedal *sustain*. Desta forma, visto que este aluno já havia executado *glissandi* anteriormente, decidimos introduzir esta obra também no seu repertório para o segundo grau.

O aluno teria, assim, de executar vários tipos de TE. Nesta partitura, o *glissando* é apresentado com uma grafia diferente daquela que o aluno já havia abordado, o que constituiu um elemento de surpresa. Contrariamente ao que se sucede na peça do compositor G. Kurtág, esta obra apresenta *glissandos* com limites indefinidos. Desta forma, a técnica é representada através de uma linha que representa o registo, amplitude e direção em que se deve realizar o *glissando*. Em todas as passagens desta obra, o aluno teria de executar um *glissando* na região média do teclado, primeiramente em direção descendente e depois ascendente.

O resultado sonoro desta obra revelou-se muito inesperado para o aluno, visto que a peça utiliza exclusivamente técnicas expandidas. Com o intuito de fazer com que o aluno compreendesse o sentido da obra, a mestranda executou-a, comparando o resultado sonoro com o de uma trovoada e incitando o aluno a fazer associações subjetivas que lhe permitissem criar uma imagem mental da peça.

Houve a oportunidade de fazer novas experiências na execução de *glissandi*, nomeadamente se havia troca de mãos para fazer a mudança de direção, se realizava o *glissando* em pé ou sentado, e se se verificavam modificações na amplitude e na velocidade do *glissando*, elementos que o aluno não tinha tido a oportunidade de averiguar na peça anteriormente estudada.

Uma vez que as técnicas de *clusters* e de *pizzicati* ainda não haviam sido trabalhadas com este aluno, houve uma pequena nota introdutória de forma a explicar como executar estas técnicas. Uma vez que a aula era lecionada num piano vertical, foi necessário o aluno verificar como executar estas técnicas num piano de cauda, reconhecendo que havia disparidades significativas ao executar este género de obras em instrumentos tão diferentes.

Visto a peça abordar TE tão distintas, o aluno foi confrontado com aspetos diferentes dos das restantes obras em estudo, como por exemplo o facto de ter de decidir se executava a técnica em pé ou sentado; se executava apenas com uma mão ou com o auxílio da outra; ou como levantar-se e sentar-se, mantendo o pedal *sustain* pressionado.

Tabela 19.

Estratégias Aplicadas para o estudo da peça Um dia de chuva de J. Neves.

-
- O aluno, com a ajuda da mestranda, procura o significado de todas as indicações presentes na partitura;
 - A mestranda explica como executar cada técnica, enquanto o aluno observa e de seguida tenta reproduzir;
 - O aluno executa cada técnica;
 - O aluno experimenta fazer os *glissandi*, verificando a forma que lhe é mais confortável;
 - O aluno executa os *glissandi* apenas com a mão direita;
 - O aluno executa os *glissandi* trocando as mãos, tendo em conta a direção;
-

-
- O aluno executa os *glissandi* a uma velocidade rápida;
 - O aluno executa os *glissandi* mais lentamente;
 - O aluno executa os *glissandi* tendo em consideração a dinâmica proposta na partitura;
 - O aluno executa o *glissando* em pé;
 - O aluno escolhe a amplitude do *glissando*, tendo em consideração o tempo de execução e a dinâmica;
 - O aluno executa a peça, na íntegra, como se fosse em audição;
-

Os objetivos para o estudo desta obra foram alcançados pelo aluno, tendo-se verificado uma evolução decorrente da motivação e dedicação que demonstrou para com o estudo do instrumento. Realmente, é importante notar que a observação feita no primeiro período, pela mestrandia, não indicou este nível de dedicação por parte do referido aluno, razão pela qual esta obra não foi imediatamente sugerida. No entanto, a partir do segundo período, verificou-se uma grande evolução do aluno, que possibilitou trabalhar mais repertório.

Tabela 20.

Opinião do aluno que trabalhou a peça Um dia de chuva de J. Neves.

- É mais difícil executar *glissandos* com a mão esquerda do que com a direita;
 - *Glissandos* sem limites definidos são mais fáceis do que os que têm limites;
 - É mais difícil fazer *glissandos* em forte do que em piano;
 - O dedo mais fácil para executar *glissando* é o polegar porque a unha do dedo é maior;
 - É mais difícil fazer *glissandos* quando estamos em pé;
 - É mais fácil fazer *glissandos* em *accelerando* que em *ritardando*;
 - É mais interessante quando pressionamos o pedal de sustentação durante toda a extensão da obra.
 - Os *clusters* são mais fáceis de executar numa dinâmica forte do que em piano;
 - É mais fácil controlar a dinâmica do *cluster* enquanto se está sentada;
 - É mais fácil executar os *pizzicatos* com as unhas do que com o dedo;
 - O som dos *pizzicatos* fica mais bonito com o dedo do que com a unha;
-

As aulas com este aluno, no geral, eram bem-sucedidas, notando-se uma preocupação, da sua parte, em realizar o trabalho proposto. Muitas foram as ocasiões em que o aluno pediu ajuda à mestrandia em relação a uma parte do trabalho de casa que não tinha conseguido realizar. O aluno apresentava-se divertido e descontraído, mas sempre pronto a trabalhar; houve sempre uma preocupação, por parte do OC e da mestrandia, em manter este ambiente descontraído durante a aula.

O aluno ficou interessado em aprender mais música que apresentasse TE, tendo achado interessantes os recursos sonoros e estilísticos da música contemporânea.

5. João Ferreira – *The Village of Pianopolis*, nº 4 (*Naguoco*) (Anexo 10)

Esta obra foi aplicada a um aluno de 2º Grau, tendo o respetivo estudo sido iniciado no segundo período escolar, e prosseguido de forma regular até ao final do ano letivo, culminado com a sua execução numa audição a 24 de junho de 2021. Tal como no caso anterior, os últimos 15 minutos da maioria das aulas eram dedicados a esta obra, exceto nas aulas de preparação para a audição, em que a obra foi trabalhada durante mais tempo letivo.

O compositor incluiu *glissandi* sem limites nesta peça, a ser realizados nas teclas brancas e pretas, em todo o teclado, variando a mão com a qual se executam. Visto que esta obra invoca uma personagem, inclui também algumas notas teatrais dirigidas ao intérprete.

A escolha de repertório foi realizada em função da observação do aluno no decorrer do primeiro período, tendo ele demonstrado lacunas ao nível da postura e da leitura. De facto, uma postura incorreta no banco do piano dificultava a prática instrumental do aluno; houve uma preocupação, por parte do OC e da mestrandia, em resolver este problema, razão pela qual foi sugerida esta obra, que promove o relaxamento da parte superior do corpo, com ênfase nos ombros e pulsos. No entanto, verificou-se a necessidade constante, por parte da mestrandia e do OC, de lembrar o aluno para manter os dois pés assentes no chão. Por outro lado, a utilização de um *ostinato* a ser executado em diferentes zonas do teclado, bem como diversos compassos de espera, nesta obra, promovem bons hábitos de leitura e o desenvolvimento da regularidade rítmica e de pulsação.

Tabela 21.

Estratégias Aplicadas para o estudo da peça Naguoco de J. Ferreira.

- O aluno, com a ajuda da mestranda, procura o significado de todas as indicações presentes na partitura;
 - Leitura preliminar da obra, sem os *glissandi*, com o apoio da mestranda;
 - A mestranda exemplifica o movimento circular do *ostinato*, exagerando o movimento enquanto o aluno observa e depois executa;
 - O aluno aumenta, gradualmente, a velocidade do exercício anterior;
 - A mestranda exemplifica a execução dos *glissandi*;
 - O aluno executa os *glissandi* com as mãos separadas;
 - O aluno verifica como executar *glissandi* nas teclas pretas;
 - O aluno executa os *glissandi* com as mãos juntas;
 - O aluno executa a peça completa;
 - O aluno executa os *glissandi* numa dinâmica mais forte;
 - O aluno executa os *glissandi* em *accelerando*;
 - O aluno acrescenta o pedal *sustain* nos *glissandi* apenas;
 - O aluno executa a peça, na íntegra, como se fosse em audição.
-

A abordagem desta obra mostrou ser positiva para a aprendizagem do aluno, tendo este superado as dificuldades que a respetiva preparação supunha. No entanto, verificou-se alguma falta de motivação da parte do aluno para o estudo do instrumento, dificultando a evolução em aula; assim, houve a necessidade de repetir constantemente exercícios que já haviam sido concretizados em aulas anteriores.

O facto de a peça *Naguoco* ser relativamente simples para um 2º grau fez com que estas faltas de estudo não comprometessem a respetiva aprendizagem. No entanto, tal não se verificou com o restante repertório, sendo que algumas das obras seleccionadas não foram efetivamente montadas. Ainda assim, verificou-se um aumento da motivação com a introdução da peça de João Ferreira, uma vez que esta representava, para o aluno, um elemento novo e interessante; com o passar do tempo, este interesse pelo desconhecido foi-se dissipando, tendo até sido necessário, no dia anterior à audição, o OC chamar o aluno à atenção pela forma desleixada como estava a tocar.

Apesar de alguma falta de estudo e das constantes dificuldades demonstradas pelo aluno, a mestrandia procurou ter sempre uma conduta divertida, mas assertiva, tentando sensibilizá-lo para a necessidade de trabalhar mais e para o modo como deveria fazê-lo.

Segue abaixo uma tabela que representa as opiniões expressas pelo aluno acerca da técnica executada, comparando as diferentes formas de executar o *glissando* propostas na obra e respondendo quais, na sua opinião, são mais fáceis ou difíceis, bem como as que se revelaram mais interessantes, na sua perspectiva.

Tabela 22.

Opinião do aluno que trabalhou a peça Naguoco de J. Ferreira.

-
- É mais difícil executar *glissandos* com a mão esquerda do que com a direita;
 - É mais difícil fazer *glissandos* em forte do que em piano;
 - É mais fácil fazer *glissandos* em *accelerando* que em *ritardando*;
 - É mais fácil fazer *glissandos* nas teclas brancas do que nas teclas pretas;
 - É mais fácil fazer *glissandos* quando as mãos vão no mesmo sentido;
 - É mais interessante quando pressionamos o pedal *sustain* durante toda a extensão do *glissando*.
-

A abordagem desta obra com o aluno foi positiva, uma vez que foi possível realizar o trabalho proposto, resolvendo alguns dos problemas de postura e tensão, bem como treinar a leitura e a relação entre a partitura e o teclado. Os aumentos do nível de motivação do aluno ao receber esta obra provam o interesse que a criança tem pelo que é diferente, apesar de essa motivação não ter sido constante. Contudo, o aluno mostrou interesse em continuar a aprender peças com técnicas expandidas, demonstrando o auxílio que a abordagem destas peças pode ter para a difusão da música contemporânea.

4.3 3º Ciclo (3º Grau, 4º Grau e 5º Grau)

1. Beat Furrer – *Melodie - fallend* (Anexo 11):

Esta obra foi interpretada por um aluno de 4º Grau, tendo a respetiva aprendizagem sido iniciada durante o 2º Período, no final do qual foi executada em audição. As sessões tiveram as mesmas características expressas anteriormente.

Com esta obra foi possível abordar a técnica de premir as teclas silenciosamente, com o intuito de que as cordas correspondentes às teclas premidas vibrassem por simpatia. Apesar de se tratar de uma técnica fácil de executar, requer algum treino, uma vez que as diferenças na mecânica de piano para piano vão modificar a sensibilidade do instrumentista em relação a cada instrumento. Por exemplo, para este aluno, revelou-se mais difícil premir as teclas silenciosamente no piano vertical da sala de aula do que no piano de cauda. No entanto, as características rítmicas e melódicas da peça careciam de um nível de coordenação e destreza significativo, razão pela qual esta obra foi sugerida a este aluno em particular, uma vez que se tratava do mais avançado do OC.

O ritmo, as articulações e as dinâmicas da peça mostraram ser elementos desafiantes para o aluno, que procurou sempre trabalhar estas componentes o melhor possível. Serão apresentadas abaixo, na tabela 23, algumas estratégias de ensino para esta peça.

Tabela 23.

Estratégias Aplicadas para o estudo da peça Melodie - Fallend de B. Furrer.

-
- O aluno, com a ajuda da mestranda, procura o significado de todas as indicações presentes na partitura;
 - Leitura preliminar da obra, com as mãos separadas, sem o ritmo;
 - Divisão do tempo em 2, 3, 4 e 5 partes iguais;
 - Execução das sequências rítmicas sem as pausas, marcando a pulsação com uma palma;
 - O aluno aumenta, gradualmente, a velocidade do exercício anterior;
 - O aluno executa o ritmo como está escrito;
 - O aluno executa a mão esquerda enquanto a mestranda marca a pulsação;
 - O aluno executa a peça na íntegra;
 - O aluno acrescenta as dinâmicas e a articulação sugeridas pelo compositor;
 - O aluno executa a peça, na íntegra, como se fosse em audição.
-

Foi demonstrado, pelo aluno, algum interesse pela obra e pela linguagem; assim, ele transmitiu à mestranda o seu interesse em continuar a aprender repertório contemporâneo. A obra mostrou ser um desafio ao nível interpretativo para o aluno, que muitas vezes não conseguia pensar para além do ritmo e das notas. Para colmatar este

problema, a mestranda tentou demonstrar que pensamentos e imagens surgiam na sua mente ao ouvir o conteúdo melódico da peça, de forma a criar associações simbólicas significantes.

No geral, os objetivos propostos foram alcançados pelo aluno, que mostrou ter interesse e dedicação pela aprendizagem do instrumento.

5. Análise ao questionário do OC (Apêndice 1)

Este questionário foi redigido com a intenção de compreender qual a opinião do OC acerca da aplicação deste projeto educativo. No total, o OC respondeu a onze questões formuladas de forma a obter informações acerca do ensino das TE e que vantagens, ou desvantagens, estas podem acarretar no processo de ensino-aprendizagem. Com este questionário pretendeu-se aferir quais as observações do professor Tito Gonçalves acerca desta temática e se aceitaria introduzir estas peças e técnicas na sua forma de ensino.

1. A primeira questão debatia qual o interesse na abordagem das TE no ensino especializado de música, tendo o OC respondido que a sua abordagem sistemática pode auxiliar os alunos na compreensão de diferentes linguagens sonoras que se ouvem atualmente.
2. A segunda questão referia-se ao resultado sonoro das peças abordadas em estúdio, de forma a compreender qual a opinião do OC acerca do repertório. O OC respondeu que, como normalmente acontece, achou algumas peças mais interessantes que outras.
3. Na terceira pergunta, o OC foi questionado acerca da distribuição do repertório de forma a compreender se, na sua opinião, as peças foram aplicadas aos níveis de ensino adequados. O OC respondeu que sim, visto ter havido uma preocupação com as dificuldades de cada aluno.
4. A quarta pergunta debatia as vantagens e desvantagem que a aprendizagem deste repertório pode acarretar, tendo o OC respondido que as vantagens advinham do conhecimento das possibilidades sonoras do instrumento e que as desvantagens

poderiam estar relacionadas com a atribuição de repertório pouco adequado, relativamente ao qual o professor apresentou alguns exemplos²⁴.

5. A quinta questão esclarece quais os efeitos, na aprendizagem, que a introdução deste repertório nos programas de piano poderá surtir. O professor Tito afirmou que seriam sempre positivos, se as obras fossem ministradas de forma adequada.

6. A sexta pergunta, à qual o professor respondeu afirmativamente, questionava se o professor utilizaria este repertório de forma a solidificar componentes teórico-práticas do instrumento.

7. A sétima questão debatia se este repertório auxiliava na motivação do aluno. A resposta do professor Tito Gonçalves foi que tal não alterava a motivação, mas que poderia servir de estímulo, uma vez que este repertório pode auxiliar a cativar o aluno para a aprendizagem do instrumento, mas rapidamente este pode perder interesse por não estar acostumado às sonoridades resultantes.

8. Na oitava pergunta, questionou-se acerca da compreensão, por parte dos alunos, do tipo de notação utilizada nas peças; o professor respondeu que, considerando o repertório trabalhado, os alunos tinham terminado o ano compreendendo um pouco da notação gráfica.

9. Nesta pergunta, qual o professor respondeu afirmativamente, questionou-se se estas obras auxiliam à aceitação, por parte dos alunos, das sonoridades presentes na música contemporânea.

10. Na décima questão, debateu-se acerca da aceitação, pela comunidade, da componente performativa destas obras. O OC afirmou que a aceitação destas sonoridades será mais eficaz se apresentadas em conjunto com repertório mais tradicional.

²⁴ “se um aluno tem dificuldades a nível rítmico não deverá trabalhar em peças com ritmos mais elaborados; e se tem problemas de mecânica não deverá trabalhar em peças com movimentos repetitivos.” Resposta ao questionário dirigido ao professor Tito Gonçalves.

11. A última pergunta questionou qual a opinião do OC acerca da inserção das TE como componente dos programas de piano. O professor afirmou que se deveria colocar este género de repertório nos programas; no entanto, este deveria ser um elemento facultativo²⁵.

6. Conclusões

A implementação deste projeto permitiu compreender a pertinência de abordar TE no ensino especializado de música. Possibilitou verificar que, de facto, existem inúmeras vantagens na aprendizagem destas técnicas, nomeadamente no que concerne a elementos presentes na música contemporânea, como é o caso da notação gráfica e efeitos sonoros.

Comprovou-se também a apreensão de conhecimentos técnicos e teóricos do instrumento, por parte dos alunos, no decorrer da aprendizagem das obras, desde a melhoria da destreza e coordenação motora à compreensão do texto musical.

No entanto, a evolução dos alunos através destas peças, ou quaisquer outras, depende maioritariamente da motivação e dedicação demonstradas pelos mesmos face às tarefas que lhes são propostas. Tal como afirmou o OC, estas peças podem ter a capacidade de cativar e estimular os alunos, contribuindo para o aumento da motivação, cabendo ao docente responsável contribuir para o crescimento dessa motivação e procurar que esta se mantenha durante a aprendizagem.

A atribuição destas obras, tendo em conta o nível, a personalidade e as características físicas do aluno, também foi muito importante. Efetivamente, verificamos que a execução de algumas peças depende da altura do aluno, como são exemplo peças com execução direta nas cordas do piano e pedal de sustentação em simultâneo. É importante considerar que a atribuição de uma peça que não corresponde ao nível do aluno pode resultar não só na desmotivação do mesmo como também em lesões musculares.

Verificamos que as TE já se encontram aplicadas em peças de cariz pedagógico [G. Kurtág (1926); J. Ferreira (1985)], bem como em métodos para iniciação, como *Piano Adventures* (1993). Denota-se, no entanto, que para além de escasso, este repertório é pouco conhecido e pouco valorizado por docentes de piano.

²⁵ “porque a maior parte das obras deste género se situam, ainda, no espaço experimental ou no da procura de uma linguagem consolidada.” Resposta no questionário respondido pelo professor Tito Gonçalves.

Percebe-se então que é importante a inclusão de TE no programa, não com o intuito de as sobrepor a outros repertórios, mas de forma a estimular a criatividade e o alargamento de competências, bem como a oportunidade de apreciar novas possibilidades sonoras e de execução, de forma a diminuir o preconceito face à execução destas técnicas e da música contemporânea.

Compreende-se também que a aprendizagem destas peças não depende do instrumento, uma vez que estas podem ser executadas num piano vertical ou de cauda, necessitando, em certas ocasiões de alguma modificação, principalmente em técnicas cuja execução decorre dentro do instrumento.

Manifestamente, algumas condicionantes, enumeradas de seguida, bem como a pandemia de COVID-19 não permitiram aprofundar a pesquisa. O inventário de repertório, escolhido pela mestrandia, a abordar no secundário de música não foi possível de integrar, uma vez que o OC não dispunha de alunos nesse nível de aprendizagem; por outro lado, o número limitado de alunos apenas possibilitou a abordagem das peças enumeradas no subcapítulo 4 desta dissertação, fazendo com que várias outras tivessem sido deixadas de parte. Uma vez que estas obras não estão contempladas no programa do ensino oficial, torna-se complicado introduzir no ensino este tipo de repertório. Por esta razão, existiu alguma resistência em trabalhar mais que uma peça por aluno, uma vez que seria difícil alguns alunos, que exibem mais dificuldades, realizarem o programa mínimo para o nível em que estão inseridos.

Em virtude das condicionantes expostas acima, este estudo apresenta algumas limitações, nomeadamente na abordagem das TE no ensino secundário. Seria neste nível de aprendizagem que a mestrandia procuraria introduzir peças mais extensas e exigentes, que necessitariam não só de maior robustez física e mental, como também de uma maior compreensão das linguagens contemporâneas e do seu conteúdo musical.

Desta forma, incentiva-se uma investigação acerca da abordagem das TE no ensino secundário, procurando introduzir obras, que apresentem uma maior complexidade não só em relação às TE presentes como também à técnica do instrumento.

Procura-se então incentivar a que haja uma maior difusão deste tema, incitando os compositores contemporâneos a compor mais peças para fins pedagógicos, os docentes de piano a incluir peças com TE nos programas dos alunos, com o objetivo de comprovar a eficácia deste ensino no contexto real.

Bibliografia

- Arends, R. (2012). *Learning to Teach*. New York: McGraw-Hill.
- Barbara Kreader, F. K. (2001). *Hal Leonard Student Piano Library Teacher's Guide Piano Lessons Book I*. Minnesota: Hal Leonard Corporation.
- Bochmann, C. (2020). *Antestudies for Essay VIII (não publicado)*. Lisboa.
- Cage, J. (1957). Experimental music. *Convention of the Music teachers Nationsl Association*. New York, Chicago, Estados Unidos da América.
- Cardassi, L. (2012). O Piano do Desassossego: Técnicas Estendidas na Música de Felipe Almeida Ribeiro. *Musica Hodie*, v.11 n.2.
- Cesar Traldi, T. F. (2015). O instrumento Bateria. *DAPesquisa*, V.10, n.14, pp.163-172.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Espanha: Alianza MÚSICA.
- Della Summers. (2004). *Longmann Active Study Dictionary*. Edinburgh: Longmann.
- Dicionário de Língua Portuguesa, Tomo I*. (2006). Texto Editores, Lda.
- Dow, A. (2014). *How to Give your Audience the Giggles*. PIANOBOOKCLUB.COM.
- Fernandes, M. (2012). *Música contemporânea como estratégia de motivação no ensino de piano*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Ferreira, J. (26 de novembro de 2021). *The Village of Pianopolis*. Obtido de Sheetmusicplus.
- Galvão, M. (2019). *A influência da música contemporânea no ensino da flauta transversal*. Almada: Instituto Piaget.
- Gordon, E. (2015). *Teoria de Aprendizagem Musical*. Lisboa: Fundação Calustre Gulbenkian.
- Grove, G. (1879). *The New Gove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.
- Harris, P. (2006). *Improve your teaching! an essential handbook for instrumental and singing teachers*. England: faber music.

- Ishii, R. (2005). *The Development os Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music*. Florida: Florida State University.
- José Padovani, S. F. (2012). Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Música Hodie*, V.11, n.2. Obtido de <https://doi.org/10.5216/mh.v11i2.21752>
- Kurtág. (1979). *Játékok I*. Editio Musica Budapest.
- Levy Oliveira, A. C. (2016). Entre a fonte e o som: técnicas estendidas no ensino de piano. *XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Bel Horizonte.
- Ministerio da Educação. (1989). Decreto-lei 43/89. *Diario da Republica*.
- Ministerio da Educação. (1989). Despacho 8/SERE/89. *Diario da Republica*, 6782 - 6788.
- Ministerio da Educação. (1991). Decreto-Lei n.º 172/91. *Diário da Republica*, 2521 - 2530.
- Ministerio da Educação. (1993). Despacho n.º 147/ME/93. *Diario da Republica*, 8104-8106.
- Ministério da Educação. (2016). Diário da República. *Despacho nº11705/2016 - Regulamento da Prática de Ensino Supervisionada*. Obtido de file:///C:/Users/nesbe/Downloads/Regulamento%20da%20Pr%C3%A1tica%20de%20Ensino%20Supervisionada_Educa%C3%A7ao%20Pre%20Escolar%20e%20Ensino.pdf
- Ministério da Educação. (2018). Decreto-Lei 55/2018. *Diário da República*.
- Muuri, M. (6 de Setembro de 2018). *Inovações em Educação*. Obtido de 6 Princípios que fazem da Educação na Finlândia um sucesso: <https://porvir.org/6-principios-que-fazem-da-educacao-na-finlandia-um-sucesso/>
- Myers, T. (1996). *Spectrum*. Londres: ABRSM.
- Myers, T. (1999). *Spectrum 2*. Londres: ABRSM.
- Myers, T. (2001). *Spectrum 3*. Londres: ABRSM.

- Myers, T. (2005). *Spectrum 4*. Londres: ABRSM.
- Myers, T. (2016). *Spectrum 5*. Londres: ABRSM.
- Nakata, T. (27 de Setembro de 2021). *Yamaha "Make waves"*. Obtido de The structure of the piano: Design of teh strings enriches the sound:
https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/piano/mechanism/mechanism004.html
- Nancy Faber, R. F. (1993). *Piano Adventures*. Hal Leonard.
- Neuhaus, H. (1958). *L'art du piano notes d'un professeur*. van de velde.
- Neves, J. (2011). *Histórias Musicais do Joãozinho (não publicado)*.
- Pontes, V. (2010). *Técnicas Expandidas - Um Estudo de Relações entre Comportamento Postural e Desempenho Pianístico sob o ponto de vista da Ergonomia*. Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Proulx, J.-F. (2009). *A Pedagogical Guide to Extended Piano Techniques*. Filadélfia: Temple University. Obtido de
<https://digital.library.temple.edu/digital/search/collection/p245801coll10/searchterm/Proulx/field/creato/mode/any/conn/and/order/creato/ad/asc/cosuppress/1>
- Rangel, M. (2014). *Métodos de Ensino para Aprendizagem e Dinamização das Aulas*. Papirus Editora.
- Ray, S. (2012). Editorial 11 n.2. *Revista Música Hodie*. Obtido de
<https://doi.org/10.5216/mh.v11i2.21749>
- Rosa, A. S. (2013). *Técnicas estendidas no contrabaixo no Brasil: Revisão de literatura, performance e ensino*. São Paulo: Editora unesp.
- Sandor, G. (1995). *On piano Playing*. USA: Schimmer.
- Sousa, J. (2016). *As Técnicas Expandidas como Recurso didático e Meio de Desenvolvimento Técnico do Repertório para Saxofone tenor no Ensino Básico*. Universidade de Aveiro.
- Souza, R. (2013). *Técnicas Expandidas e Processos de Aprendizagem no Repertório para Violão Solo: Estudo Multicaso no Bacharelato em Instrumento da UFBA*. Salvador: Universidade Federal de Baha.

- Tsanko, V. (2020). *O uso das técnicas expandidas no início da aprendizagem de um instrumento: o caso particular do piano*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Vaes, L. (2009). *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice*. Leiden: Leiden University.

Anexos

Anexo 1

György Kurtág – *Játékok Special Games I: Hommage à Bartók*

Anexo 2

György Kurtág – *Játékok Special Games I*: five little piano pieces, n°2

Anexo 3

João Ferreira – The Village of Pianopolis, nº1 *Daís*

Anexo 4

João Ferreira – The Village of Pianopolis, nº2 *Xirnânico*

Anexo 5

Andrea Dow – Giggle-Book: *Stuck on Repeat*

Anexo 6

Christopher Bochmann – Antestudies: I. *After-pedalling*

Anexo 7

Christopher Bochmann – Antestudies: I. *After-pedalling*

Anexo 8

György Kurtág – *Játékok Special Games I: watz*

Anexo 9

João Neves – *Histórias Musicais do Menino Joãozinho*, nº 2 (*um dia de chuva...*)

Anexo 10

João Ferreira – *The Village of Pianopolis, nº 4 (Naguoco)*

Anexo 11

Beat Furrer – *Melodie-fallend*

Anexo 12

João Ferreira – *The Village of Pianopolis*, Glossário

Apêndices

Apêndice I

Questionário ao OC



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

2020/2021

Mestrado em Ensino de Música
Prática de Ensino Supervisionada II

Mestranda: Maria Inês Jardim Beira

Com este questionário pretende-se obter a informação acerca da metodologia abordada pela mestranda para a aprendizagem das técnicas expandidas bem como as vantagens e desvantagens apresentadas pelo ensino das mesmas durante o presente ano letivo.

As questões que se apresentam permitem resposta aberta e elucidativa acerca do tema: “A abordagem de técnicas expandidas do piano com alunos do ensino especializado, nos níveis básico e secundário”.

Os resultados obtidos serão apenas para usufruto da aluna de Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora na redação do seu relatório de Prática de Ensino Supervisionado, sob a Orientação dos professores Tito Gonçalves e Ana Telles.

- 1) Qual é a sua opinião acerca da Abordagem de técnicas expandidas no ensino especializado de música?**

- 2) Qual a sua opinião acerca das peças abordadas no decorrer do presente ano letivo?**

- 3) Acha que estas peças foram bem distribuídas tendo em conta o nível de dificuldade das peças e o nível de aprendizagem dos alunos?**

- 4) Que vantagens e desvantagens acarreta a aprendizagem deste género de repertório?**

- 5) Que efeitos, na progressão da aprendizagem, poderá produzir ao introduzir este repertório nos programas?**

- 6) Estaria disposto a utilizar este repertório para a aprendizagem de conteúdos técnicos e teóricos do instrumento?**

- 7) Acha que a aprendizagem destas obras facilita a que os alunos se mantenham motivados na aprendizagem do instrumento?**

- 8) Acerca da compreensão da partitura, acha que o conteúdo da partitura é de fácil compreensão para os alunos?**

- 9) Acha que a abordagem das técnicas estendidas pode permitir uma melhor aceitação, ao nível auditivo, da música contemporânea no geral?**

- 10) Na componente performativa, acha que peças deste género serão bem aceites pelo público? E que impacto isso pode ter nos alunos em Audição?**

- 11) Acha que a aprendizagem de técnicas expandidas deveria ser uma componente nos programas de piano?**

Apêndice II

Planificação das aulas do Aluno A

Docente: Maria Inês Beira

Disciplina: Instrumento - Piano

Aluno: A

Grau: Iniciação

Caracterização do aluno:

- Aluno aplicado; esforça-se por empregar o tempo disponível no estudo do instrumento; mostra vontade de ultrapassar as dificuldades; gosta de definir claramente o trabalho a realizar; é uma aluna divertida e confiante que gosta de aprender novas músicas.

Objetivos gerais:

- Prosseguimento do trabalho realizado sobre o material sorteado e escolhido para o aluno interpretar no decorrer deste ano letivo com o intuito de melhorar a prestação do aluno, fazendo-se uma revisão geral dos conteúdos e uma leitura do que já foi conseguido e do que ainda é possível corrigir.

- Solidificação das bases técnicas e teóricas da aprendizagem da música e do instrumento, abrindo espaço para uma atitude de autoconfiança e de responsabilização.

Aula: 11/01/2021 - 18h00-18h25 (sessão síncrona: aproximadamente 25 minutos)

Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. Barbara Kirkby-Mason, Soldiers - aprox. 10 min.
2. Barbara Kirkby-Mason, Follow me - aprox. 15 min.

Objetivos específicos:

1. Para a peça Soldats, verificação do trabalho realizado em casa, confirmação da resolução do problema de leitura demonstrado na aula anterior. Execução das dinâmicas e articulação.
2. Para a peça Follow me, consolidação da aprendizagem de todas as componentes da peça e fazer exercícios para melhorar as mudanças de posição.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 18/01/2021 - 18h00-18h25 (sessão síncrona: aproximadamente 25 minutos)

Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. Barbara Kirkby-Mason, Soldiers - aprox. 10 min.
2. György Kurtág, Játékok Special Games I, Five little pieces (No.2) - aprox. 15 min.

Objetivos específicos:

1. Para a peça Soldats, consolidação do trabalho de leitura da obra.
2. Para a peça de Kurtág, explicação acerca da técnica de Clusters abordando a sua notação e execução ao instrumento. Exercícios e leitura da obra com as mãos separadas.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 01/03/2021 - 18h00-18h25 (sessão síncrona: aproximadamente 25 minutos)

Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. Barbara Kirkby-Mason, Soldiers (PDF- Pág.3) - aprox. 5 min.
2. György Kurtág, Játékok Special Games I, Five little pieces (No.2) - aprox. 10 minutos
3. Carl Czerny, Estudo Op.777 N°2 (PDF- Pág.3) - aprox. 10 minutos

Objetivos específicos:

1. Para a peça Soldats, confirmação da resolução do problema de pulsação que a aluna demonstrou na última aula e verificação do trabalho sobre a articulação e a dinâmica.
2. Para a peça de Kurtág, verificação do estudo efetuado pela aluna e continuação do trabalho de leitura e de realização dos clusters.

3. Para o estudo de Czerny, verificação do estudo efetuado pela aluna e continuação do trabalho de leitura.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 27/06/2021 - 18h00-18h25

Material a trabalhar:

1. György Kurtág, Játékok Special Games I, Five little pieces (No.2) - aprox. 10 min.
2. Carl Czerny, Estudo Op.777 N°3 (PDF- Pág.4) - aprox. 15 min. (peça para a prova de entrada no 1ºGrau)

Objetivos específicos:

1. Para a peça de G. Kurtág, pequena conversa com a aluna acerca da sua prestação em audição, perceber que perceção esta teve em relação á sua própria performance, procurando incentivar a aluna a saber autocriticar-se sabendo reconhecer o que correu bem e corrigir o que é possível fazer melhor. Colocar em prática conclusões da conversa anterior.
2. Para o estudo de Czerny, verificação do trabalho efetuado pela aluna e correção de qualquer erro que possa surgir. Procurar que a aluna execute o fraseio, articulação e dinâmicas indicadas. Retificar qualquer problema ao nível da frase musical, uma vez que a aluna tende a acentuar as notas que são tocadas com os dedos mais pesados. Procurar que a aluna tenha uma postura adequada para tocar. Tentar garantir que esta peça esteja preparada para a realização da prova para o primeiro grau.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Apêndice III

Planificação das aulas do Aluno B

Docente: Maria Inês Beira

Disciplina: Instrumento - Piano

Aluno: B

Grau: Iniciação

Caracterização do aluno:

- Aluno interessado; poderia esforçar-se por estudar um pouco mais; mostra vontade de ultrapassar as dificuldades; gosta de definir claramente o trabalho a realizar; é um aluno divertido, mas algo tímido, que funciona em pleno se estiver num ambiente confortável e descontraído.

Objetivos gerais:

- Prosseguimento do trabalho realizado sobre o material sorteado e escolhido para o aluno interpretar no decorrer deste ano letivo com o intuito de melhorar a prestação do aluno, fazendo-se uma revisão geral dos conteúdos e uma leitura do que já foi conseguido e do que ainda é possível corrigir.

- Solidificação das bases técnicas e teóricas da aprendizagem da música e do instrumento, abrindo espaço para uma atitude de autoconfiança e de responsabilização.

Aula: 11.01.2021 (sessão síncrona: aproximadamente 25 minutos) Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. Barbara Kirkby-Mason, March of the dwarfs - aprox. 10 min.

2. Barbara Kirkby-Mason, Lullaby - aprox. 15 min.

Objetivos específicos:

1. Para a peça march of the dwarfs, verificação do trabalho realizado em casa, confirmação da resolução do problema de leitura demonstrado na aula anterior, se não realizar exercícios de ritmos e paragens.

2. Para a peça lullaby, continuação da leitura da segunda parte da obra. Acrescento das dinâmicas e articulações, procurar exercícios que relaxem os pulsos.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 18.01.2021 (sessão síncrona: aproximadamente 25 minutos) Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. J. Ferreira, The village of pianopolis: Daís

Objetivos específicos:

1. Introdução do estudo da obra. Esclarecimentos acerca da notação presente na partitura. Explicação acerca da execução de *micro-clusters*. Trabalhar cm o peso dos ombros e braços de forma que o aluno se mantenha relaxado apesar das constantes deslocações pelo teclado.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 01/03/2021 - 18h30-18h55 (sessão síncrona: aproximadamente 25 minutos) Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. Barbara Kirkby-Mason, Lullaby (PDF- Pág.5) - aprox. 5 min.

2. João Ferreira, The Village of Pianopolis, Daís - aprox. 10 min.

3. Carl Czerny, Estudo op.777 N°2 (PDF- Pág.3) - aprox. 10 min.

Objetivos específicos:

1. Para a peça Lullaby, confirmação da resolução do problema de pulsação que o aluno demonstrou na última aula.

2. Para a peça Daís, continuação do trabalho técnico e do trabalho de realização musical, principalmente, desenhos rítmicos, articulação e mudanças de tempo.
3. Para o estudo de Czerny, verificação do estudo efetuado pelo aluno e continuação do trabalho de leitura.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 28/06/2021 - 18h30-18h55

Material a trabalhar:

1. João Ferreira, The Village of Pianopolis, Daís - aprox. 10 min.
2. Barbara Kirkby-Mason, Sprits (PDF- Pág.7) - aprox. 15 min. (Peça para a prova de entrada no 1ºGrau)

Objetivos específicos:

1. Para a peça de J. Ferreira, pequena conversa com o aluno acerca da sua prestação em audição, perceber que perceção este teve em relação á sua própria performance, procurando incentivar o aluno a saber autocriticar-se sabendo reconhecer o que correu bem e corrigir o que é possível fazer melhor. Colocar em prática conclusões da conversa anterior.
2. Para a peça de B. Kirkby-Mason, verificação do trabalho efetuado pelo aluno e correção de qualquer erro que possa surgir. Procurar que o aluno execute o fraseio, articulação e dinâmicas indicadas. Procurar incentivar o aluno a tocar e a não ter receio de errar, uma vez que este tende não só a tremer muito enquanto toca, mas também a atrasar o tempo com o intuito de se certificar que não vai errar. Tentar garantir que esta peça esteja preparada para a realização da prova para o primeiro grau.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Apêndice IV

Planificação das aulas do Aluno C

Docente: Maria Inês Beira

Disciplina: Instrumento - Piano

Aluno: C

Grau: Iniciação

Caracterização do aluno:

- Aluno interessado e muito extrovertido; mostra vontade de ultrapassar as dificuldades; gosta de definir claramente o trabalho a realizar; Apesar da tenra idade, mostra ter um grande sentido de responsabilidade, procurando estudar o instrumento sempre que pode; funciona em pleno se estiver num ambiente confortável e descontraído.

Objetivos gerais:

- Prosseguimento do trabalho realizado sobre o material sorteado e escolhido para o aluno interpretar no decorrer deste ano letivo com o intuito de melhorar a prestação do aluno, fazendo-se uma revisão geral dos conteúdos e uma leitura do que já foi conseguido e do que ainda é possível corrigir.

- Solidificação das bases técnicas e teóricas da aprendizagem da música e do instrumento, abrindo espaço para uma atitude de autoconfiança e de responsabilização.

Aula: 13.01.2021 (sessão síncrona: aproximadamente 25 minutos)

Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. J. Thompson, Easiest Piano Course Book II: Once upon a time

Objetivos específicos:

1. Início da aprendizagem da obra. Leitura, por secções, com as mãos separadas dizendo a nota e tocando na respetiva tecla. Verificar cuidadosamente a posição do aluno ao instrumento certificando que ele se mantém com uma postura adequada. Se houver tempo, fazer distinção entre a melodia e o acompanhamento.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 10.02.2021 (sessão síncrona: aproximadamente 25 minutos)

Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. J. Thompson, Easiest Piano Course Book II: Once upon a time - aprox 15 min.
2. J. Thompson, Easiest Piano Course Book II: The Skater - aprox. 10 min.

Objetivos específicos:

1. Verificação do trabalho realizado individualmente. Verificação se o aluno já corrigiu os problemas de articulação apresentados na aula anterior. Trabalhar dinâmicas da peça, evidenciando que se deve fazer diferenças sempre que se repete motivos.
2. Verificação da leitura efetuada em casa. Corrigir qualquer erro. Verificar postura, principalmente costas e ombros, visto que o aluno tende a se entortar. Trabalhar o legato da melodia presente na mão esquerda.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 19/05/2021

Material a trabalhar:

1. John Thompson, Easiest Piano Course: Turkey - aprox. 15 min.
2. György Kurtág, Játékok Special Games I, Hommage à Bartók - Aprox. 10 min.

Objetivos específicos:

1. Verificar o trabalho de casa. Praticar a pulsação com exercícios de contagem dos tempos do compasso.

2. Verificar o estudo realizado individualmente. Verificar se o aluno corrigiu os tempos de espera. Trabalhar dinâmicas

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula 23.06.2021

Material a trabalhar:

1. Barbara Kirkby-Mason, First Melodie - aprox. 15 min.
2. György Kurtág, Játékok Special Games I: Hommage à Bartok - aprox. 10 min.

Objetivos específicos:

1. Letura da 1ª parte da peça, dois sistemas. Continuação do trabalho de leitura que tem sido feito com o aluno ao longo do ano.
2. Reflexão acerca da prestação do aluno. Aspectos positivos e negativos da performance. Considerações que o aluno tenha acerca da abordagem deste repertório.

Apêndice V

Planificação das aulas do Aluno D

Docente: Maria Inês Beira

Disciplina: Instrumento - Piano

Aluno: D

Grau: 1º Grau

Caracterização do aluno:

- Aluno aplicado; esforça-se por empregar o tempo disponível no estudo do instrumento; mostra vontade de ultrapassar as dificuldades; sente-se uma preferência em metas atingíveis a curto prazo e trabalho para casa bem definido; é um aluno tímido que necessita de um ambiente tranquilo e descontraído para funcionar em pleno.

Objetivos gerais:

- Prosseguimento do trabalho realizado sobre o material escolhido para o aluno interpretar no decorrer deste ano letivo com o intuito de melhorar a prestação do aluno, fazendo-se uma revisão geral dos conteúdos e uma leitura do que já foi conseguido e do que ainda é possível corrigir.

- Solidificação das bases técnicas e teóricas da aprendizagem da música e do instrumento, abrindo espaço para uma atitude de autoconfiança e de responsabilização.

Aula: 18/01/2021 - 16h00-16h30 (sessão síncrona: aproximadamente 30 minutos)

Plataforma Online: Skype

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas, em movimento paralelo, em Lá Maior e Mi Maior - aprox. 10 minutos.
2. Christopher Bochmann, Antestudies, I. After-peddalling (a aluna tem um teclado digital sem pedais) - aprox. 20 minutos
3. L. Garüta - Os Passarinhos - 15 min.

Objetivos específicos:

1. Para a escala de Lá Maior e Mi Maior, continuação do trabalho sobre o domínio da dedilhação, a orientação no teclado e a igualdade sonora.
2. Início ao estudo da obra, esclarecimentos acerca das técnicas e notações presentes na partitura. O pedal Sustain, como o utilizar e o que faz. Leitura preliminar muito cuidadosa certificando que a aluna diz o nome das notas antes de as reproduzir
3. Continuação da leitura da obra. Resolução de problemas rítmicos. Exercícios de contagens dos tempos do compasso.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 01/03/2021 - 16h00-16h30 (sessão síncrona: aproximadamente 30 minutos)

Plataforma Online: Skype

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas, em movimento paralelo, em Mi menor - aprox. 5 minutos.
2. Christopher Bochmann, Antestudies, I. After-peddalling (a aluna tem um teclado digital sem pedais) - aprox. 15 minutos
3. Henry Lemoine, Estudo op.37 N°3 (PDF- Pág.2) - aprox. 10 minutos

Objetivos específicos:

1. Para a escala de Mi menor, continuação do trabalho sobre o domínio da dedilhação, a orientação no teclado e a igualdade sonora.
2. Para a peça After-Padalling, continuação do trabalho de leitura, de técnica e de assimilação da linguagem.
3. Para o estudo de Lemoine, verificação do estudo efetuado pela aluna e continuação do trabalho de leitura.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 03/05/2021 - 16h00-16h45

1. Escala diatónica, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; nas tonalidades de Lá Maior - aprox. 10 minutos.
2. Christopher Bochmann, Antestudies, I. After-peddalling e VII. Inside Resonances - aprox. 15 minutos
3. Maria de Lurdes Martins - Dia de sol - aprox. 15 minutos

Objetivos específicos

1. Verificação dos conteúdos teóricos das escalas e arpejos; Continuação do trabalho sobre o domínio da dedilhação, a orientação no teclado e a igualdade sonora; Dar importância á assimilação dos movimentos paralelo e contrário e procura em melhorar a destreza da aluna ao teclado.
2. Para as peças de C. Bochmann, abordagem à técnica do pedal com especial importância da procura do resultado sonoroesperado pelo compositor. Trabalhar a dextreza nas passagens em matelato. exercicios das paragens com jogos ritmicos.
3. Para a peça de piano a 4 mãos procura no trabalho de não parar durante a performance, obrigando o aluno a encontrar-se e nunca voltar aos compassos anteriores

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 28/06/2021 - 16h00-16h45

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; nas tonalidades de Lá Maior e Mi Maior - aprox. 10 minutos.
2. Christopher Bochmann, Antestudies, I. After-pedalling e VII. Inside Resonances - aprox. 15 minutos
3. Aleksand Gretchaninoff, Children´s Book op.98 no.13 "After the ball" (PDF- Pág.9) - aprox. 15 minutos

Objetivos específicos

1. Verificação dos conteúdos teóricos das escalas e arpejos; Continuação do trabalho sobre o domínio da dedilhação, a orientação no teclado e a igualdade sonora; Dar importância á assimilação dos movimentos paralelo e contrário e procura em melhorar a destreza da aluna ao teclado.
2. Para as peças de C. Bochmann, pequena conversa com a aluna acerca da sua prestação em audição, perceber que percepção esta teve em relação á sua própria performance, procurando incentivar a aluna a saber autocriticar-se sabendo reconhecer o que correu bem e corrigir o que é possível fazer melhor. Colocar em prática conclusões da conversa anterior.
3. Para a peça de Gretchaninoff, verificação do estudo efetuado pela aluna e correção de qualquer erro que possa surgir. Introduzir o conceito de Mazurca e aplicar-lo á obra através da dinâmica, articulação e fraseado.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Apêndice VI

Planificação das aulas do Aluno E

Docente: Maria Inês Beira

Disciplina: Instrumento - Piano

Aluno: E

Grau: 2º Grau

Caracterização do aluno:

- Aluno aplicado; poderia esforçar-se por estudar um pouco mais; mostra vontade de ultrapassar as dificuldades; gosta de definir claramente o trabalho a realizar; é um aluno divertido, mas algo tímido, que funciona em pleno se estiver num ambiente confortável e descontraído.

Objetivos gerais:

- Prosseguimento do trabalho realizado sobre o material definido para este letivo, com o intuito de melhorar a prestação da aluna, fazendo uma audição do trabalho individual efetuado pela aluna e um conjunto de sugestões para aperfeiçoamento técnico e interpretativo.

- Preparação técnica, psicológica e emocional da aluna para a abordagem do mesmo género de repertório no futuro, abrindo espaço para uma atitude de autoconfiança e de responsabilização.

Aula: 23/02/2021 - 11h30-12h00 (sessão síncrona: aproximadamente 30 minutos)

Plataforma: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; em Mi Maior - aprox. 10 minutos.
2. A. Gretchaninov, Valsa op.98 no.15 - aprox. 20 minutos.
3. G. Kurtág, Jatekok Special Games I: Waltz - aprox. 15 minutos.

Objetivos específicos:

1. Para as escalas e arpejo de Mi Maior, solidificação da técnica pianística, nomeadamente: dedilhação, fluência do movimento e igualdade sonora.
2. Continuação da leitura da peça. Consolidação das articulações presentes na obra. exercícios que ajudem no relaxamento e que promovam a utilização do peso do braço para a execução das frases legatos.
3. Para Kurtág, introdução ao estudo da obra. Esclarecimento do significado dos glissandos. Leitura preliminar das notas e, de seguida, execução das mesmas notas simulando o movimento deslante mas sem tocar nas teclas.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 16/03/2021 - 11h30-12h15

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; em Fá Maior - aprox. 5 minutos.
2. C. Czerny, op.599 no.22 - aprox.10 minutos.
3. D. Shostakovich, "The Clock-Work Doll" - aprox. 10 minutos.
4. João Neves, Histórias Musicais do Menino Joãozinho: 2. Um dia de Chuva... - aprox. 20 minutos.

Objetivos específicos:

1. Para as escalas e arpejo de Sol menor, solidificação da técnica pianística, nomeadamente: dedilhação, fluência do movimento e igualdade sonora.

2. Verificação do trabalho realizado em casa, corrigindo qualquer erro que surja. Melhorar o fraseio das linhas melódicas.
3. Para Shostakovich, trabalho de leitura da segunda parte da peça. Resolução dos problemas de coordenação que a aluna apresentou na aula passada.
4. Para a peça "Um dia de chuva...", início do estudo da obra exemplificando as diferentes técnicas presentes na partitura e explicando como executá-las. Aprendizagem das técnicas por parte do aluno.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 18/05/2021 - 11h30-12h15

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; em Lá Maior e Mi Maior - aprox. 10 minutos.
2. D. Shostakovich, "The Clock-Work Doll" - aprox. 20 minutos.
3. João Neves, Histórias Musicais do Menino Joãozinho: 2. Um dia de Chuva... - aprox. 15 minutos.

Objetivos específicos:

1. Para as escalas e arpejos, solidificação da técnica pianística, nomeadamente: dedilhação, fluência do movimento e igualdade sonora.
2. Para Shostakovich, continuação do trabalho técnico e de realização musical. Abordar a execução correta das dinâmicas e articulações.
3. Para a peça "Um dia de chuva...", trabalhar a continuidade da peça procurando que o aluno não pare durante a sua execução, mesmo que tenha trocado a ordem de execução das técnicas. A incorporação, na performance, da temática imposta pelo compositor.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 15/06/2021 - 11h30-12h15

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de duas oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; em Sol menor - aprox. 10 minutos.
2. João Neves, Histórias Musicais do Menino Joãozinho: 2. Um dia de Chuva... - aprox. 20 minutos.
3. D. Shostakovich, "The Clock-Work Doll" - aprox. 15 minutos.

Objetivos específicos:

1. Para as escalas e arpejo de Sol menor, solidificação da técnica pianística, nomeadamente: dedilhação, fluência do movimento e igualdade sonora.
2. Para a peça "Um dia de chuva...", continuação do trabalho para solidificar a obra e preparação para o momento da performance.
3. Para Shostakovich, continuação do trabalho técnico e de realização musical, principalmente, sobre dinâmicas e articulação.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Apêndice VII

Planificação das aulas do Aluno F

Docente: Maria Inês Beira

Disciplina: Instrumento - Piano

Aluno: F

Grau: 4º Grau

Caracterização do aluno:

- Aluno aplicado; esforça-se por empregar o tempo disponível no estudo do instrumento; mostra vontade de ultrapassar as dificuldades; sente-se uma preferência pelo repertório de traço melódico do período Romântico; esforça-se por delinear e definir claramente o trabalho a realizar; necessita de um ambiente tranquilo e descontraído para funcionar em pleno.

Objetivos gerais:

- Prosseguimento do trabalho realizado sobre o material definido para este letivo, com o intuito de melhorar a prestação do aluno, fazendo uma audição do trabalho individual efetuado pelo aluno e um conjunto de sugestões para aperfeiçoamento técnico e interpretativo.
- Preparação técnica, psicológica e emocional da aluna para a abordagem do mesmo género de repertório no futuro, abrindo espaço para uma atitude de autoconfiança e de responsabilização.

Aula: 11/01/2021 - 17h15-17h45 (sessão síncrona: aproximadamente 30 minutos)

Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica e escala cromática, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; em Sib Maior - aprox. 10 minutos.
2. Robert Schumann, Sonatina op.118 nº1 em Sol Maior, 1º andamento, Lebhaft - aprox. 20 minutos.

Objetivos específicos:

1. Para as escalas e arpejo de Sib Maior, solidificação da técnica pianística, nomeadamente: dedilhação, fluência do movimento, igualdade sonora, flexibilidade e agilidade.
2. Para a Sonatina, continuação do trabalho de leitura iniciado pelo OC. Procurar trabalhar também as questões de fraseio.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 18/01/2021 - 17h15-17h45 (sessão síncrona: aproximadamente 30 minutos)

Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica e escala cromática, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; em Sib menor - aprox. 5 minutos.
2. Robert Schumann, Sonatina op.118 nº1 em Sol Maior, 1º andamento, Lebhaft - aprox. 10 minutos
3. Beat Furrer, Melodie-Falled - aprox. 15 minutos.

Objetivos específicos:

1. Para as escalas e arpejo de Sib menor, solidificação da técnica pianística, nomeadamente: dedilhação, fluência do movimento, igualdade sonora, flexibilidade e agilidade.
2. Para a Sonatina, continuação do trabalho técnico e de realização musical, principalmente, sobre o fraseado.

3. Para a peça Melodie-Fallend, dar início à aprendizagem da obra. Explicar a técnica presente nesta obra e explicar qual a forma de execução. Dar importância a exercícios de caráter rítmico como auxílio da leitura.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 01/03/2021 - 17h15-17h45 (sessão síncrona: aproximadamente 30 minutos)

Plataforma Online: Microsoft Teams

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica e escala cromática, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; em Sib menor - aprox. 5 minutos.

2. Beat Furrer, Melodie-Falled - aprox. 15 minutos.

3. Robert Schumann, Sonatina op.118 nº1 em Sol Maior, 1º andamento, Lebhaft - aprox. 10 minutos

Objetivos específicos:

1. Para as escalas e arpejo de Sib menor, solidificação da técnica pianística, nomeadamente: dedilhação, fluência do movimento, igualdade sonora, flexibilidade e agilidade.

2. Para a peça Melodie-Fallend, continuação do trabalho sobre o aspeto rítmico presente na mão esquerda e introdução de algum trabalho técnico musical, principalmente, realização das dinâmicas.

3. Para a Sonatina, continuação do trabalho técnico e de realização musical, principalmente, sobre o fraseado.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 19/04/2021 - 17h15-18h00

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica e escala cromática, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; em Lá Maior - aprox. 5 minutos.
2. J.S. Bach, Invenção a 2v. BWV 785 - aprox. 25 min.
3. J. Ibert, Histoires: VII. Bajo la mesa - aprox. 25 min.
4. Robert Schumann, Sonatina op.118 nº1 em Sol Maior, 1º andamento, Lebhaft - aprox. 10 minutos

Objetivos específicos:

1. Para as escalas e arpejo de Lá Maior, solidificação da técnica pianística, nomeadamente: dedilhação, fluência do movimento, igualdade sonora, flexibilidade e agilidade.
2. Para a peça de Bach, avançar no trabalho de leitura procurando dar ênfase à articulação e ao fraseio do material melódico.
3. Auxílio na leitura. Incidir no trabalho da aprendizagem do ritmo mantendo uma pulsação estável.
4. Para a Sonatina, verificação do trabalho realizado em casa e esclarecer qualquer dúvida.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.

Aula: 07/06/2021 - 17h15-18h00

Material a trabalhar:

1. Escala diatónica e escala cromática, a partir da tónica, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas, com movimentos paralelo e contrário integrados; e arpejo sobre o acorde perfeito maior, no estado fundamental, à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas com movimentos paralelo e contrário integrados; em Mib Maior - aprox. 10 minutos.
2. Beat Furrer, Melodie-Falled - aprox. 15 minutos.
3. J. Ibert, Histoires : VII. Bajo la mesa - aprox. 10 min.
4. J.S. Bach, Invenção a 2v. BWV 785 - aprox. 10 min.

Objetivos específicos:

1. Para as escalas e arpejo de Mib Maior, solidificação da técnica pianística, nomeadamente: dedilhação, fluência do movimento, igualdade sonora, flexibilidade e agilidade.
2. Para a peça de Beat Furrer, preparação para a audição
3. Verificação do trabalho realizado em casa, consolidar noções abordadas na aula anterior.
4. Para a Invenção, verificação do trabalho realizado em casa e esclarecer qualquer dúvida.

Marcação do TPC:

- Indicação do trabalho individual a efetuar e o seu modo de aplicação.