

Relatório de Estágio
Yenis Pupo Avila
MEM.2015



Relatório de Estágio

Reflexão sobre os métodos /repertório existentes para o ensino do cravo em Portugal, na iniciação e no primeiro grau do curso básico de instrumento.

Yenis Pupo Avila

Mestrado em Ensino da Música

Professora orientadora: Ana Mafalda Castro

Professora cooperante: Isabel Calado

Resumo I (Prática Pedagógica)

Este Relatório de Estágio é composto por duas secções. Na primeira parte, será feita uma descrição da prática profissional realizada pela mestranda no Conservatório de Música do Porto, na classe da professora Isabel Calado - a qual acompanhou este Estágio como Professora Cooperante, bem como a Professora Ana Mafalda Castro, como Supervisora. Inicialmente, é apresentada a instituição onde foi realizado este Estágio, assim como a contextualização e funcionamento da mesma. De seguida, faz-se uma descrição do desempenho dos alunos acompanhados ao longo do ano lectivo (2013-2014), bem como as práticas educativas desenvolvidas pela Professora Cooperante. Por fim, é apresentada uma reflexão, com a análise de todos os parâmetros e critérios previstos para a realização deste Estágio.

Resumo II (Investigação)

Na segunda parte, descreve-se o projecto de investigação, efectuando uma revisão da literatura sobre tratados, artigos, livros e manuais, todos eles contendo abordagens relacionadas com a Pedagogia musical, nomeadamente a que se relaciona com o ensino do Cravo. A investigação tem como fonte inicial de pesquisa o período áureo da Musica Barroca, (Séc.XVII, Séc.XVIII), mas não só; também será feita uma análise de manuais, dissertações, teses de mestrado e artigos mais recentes sobre o objecto de investigação em causa. Seguidamente, expõe-se a metodologia desenvolvida, incluindo um inquérito a professores de Cravo que exercem a sua actividade actualmente. Para culminar, serão apresentadas as conclusões resultantes deste estágio.

Palavras-chave: ensino do cravo, modelos de ensino, indicações pedagógicas, repertório e peças musicais usadas no Barroco.

Abstract I – Pedagogical practice

This internship report is composed by two sections. On the first part, there will be a description of the professional practice made by the MA candidate. This practice took place at Conservatório de Música do Porto, at Professora Isabel Calado's – who attended this internship as cooperating teacher - harpsichord class. Professora Ana Mafalda Castro attended as supervisor teacher. Initially, the institution will be presented where this internship took place, as well as its contextualization and functioning. Following it will be made a description of the performance of the pupils who have been attended along the 2013-2014 school year, as well as the educational practices developed by the cooperating teacher. Finally, it will be presented a reflection, with the analysis of all the predicted parameters and criteria to the accomplishment of this internship.

Abstract II (Research)

On the second part, the research project is described, making a literature revision about treatises, articles, books and manuals, all containing approaches related to musical Pedagogy, namely the one that relates to Harpsichord teaching. The investigation has as initial research source the golden period of Baroque Music (17th, 18th centuries), but not only; it will also be made an analysis of manuals, dissertations, MA thesis and more recent articles about the investigation object in consideration. Next, the developed methodology is exposed, including an inquiry to harpsichord teachers who exercise their activity at present. To culminate, the resulting conclusions of this internship will be presented.

Keywords: harpsichord teaching, teaching models, pedagogical indications, repertoire, and musical pieces used in Baroque.

Índice

Introdução	6
Capítulo I Guião de observação da prática musical	7
1.1 Caracterização da escola	7
1.2 O Cravo no contexto da escola.....	10
1.3 Caracterização dos alunos.....	11
1.3.1 Aluno A.....	13
1.3.2 Aluno B.....	14
1.3.3 Aluno C.....	14
1.3.4 Aluno D.....	15
1.3.5 Aluno E.....	15
1.3.6 Aluno F.....	16
Capítulo II Prática educativa supervisionada	
2.1 Aulas planificadas.....	17
2.2 Leccionação de aulas.....	18
2.3 Aulas observadas.....	19
2.4 Projectos e audições.....	22
2.5 Seminários realizados com a professora cooperante	26
2.6 Aulas assistidas pela professora supervisora	26
2.7 Reflexão crítica sobre a prática profissional	28
2.8 Diferenças no que diz respeito a <i>curriculae</i> , tempos de aulas e avaliação	
Ensino Articulado - Curso Básico (2º /3º ciclo) – Cravo.....	29
2.9 Conclusão.....	30

2.10 Cronograma das aulas planificadas.....	31
---	----

Capítulo III | Projecto de Investigação

3.1 Introdução.....	33
3.2 Tema e questão de investigação.....	34
3.3 Revisão da literatura	34
3.4 Metodologia.....	42
3.5 Análise das fontes/manuais para instrumentos de tecla.....	44
3.6 Análise e discussão dos resultados.....	56
3.7 Conclusão.....	74
3.8 Conclusão / Reflexão Final.....	77

Bibliografia.....	80
--------------------------	-----------

Anexos:¹

Programa do Intercambio entre o Conservatório de Música do Porto e a Escola de Música da Póvoa de Varzim

Planificações de aulas

Fichas de Observação

Questionários

Programa de Cravo do Conservatório de Música do Porto

Peças constantes do Inventário

¹ Todos os anexos encontram-se gravados em suporte digital num CD.

Introdução

O presente relatório pretende dar a conhecer o trabalho realizado durante todo o meu estágio, no âmbito do mestrado em Ensino da Música, o qual foi desenvolvido no Conservatório de Música do Porto sob a orientação da professora cooperante Isabel Calado e supervisionado pela professora Ana Mafalda Castro, no presente ano lectivo 2014-15. O mesmo tem como objectivo descrever toda a prática pedagógica desenvolvida ao longo deste ano, desde a observação de aulas, às planificações, à leccionação, às estratégias e metodologias utilizadas e à sua eficácia, e acima de tudo, à reflexão que foi sistematicamente ganhando espaço em cada aula que foi planificada, a partir dos resultados obtidos com os respectivos alunos.

Este relatório encontra-se dividido em duas partes. Na primeira, é apresentada a instituição onde foi realizado o estágio profissional, assim como uma caracterização da escola e do seu projecto educativo, bem como uma caracterização dos alunos de instrumento (Cravo), cujas aulas foram observadas e planificadas.

A segunda parte do relatório será constituída pela apresentação do projecto de investigação e suas diversas etapas, o qual se encontra articulado com a realização do estágio, uma vez que a ideia desta investigação surge precisamente das conclusões tiradas na observação de aulas.

Por fim, a parte final deste relatório será uma reflexão baseada num ano de várias aprendizagens, nomeadamente a observação e planificação de aulas, bem como uma avaliação crítica deste processo, que irá de encontro ao objectivo de me tornar uma professora com uma melhor capacidade para o ensino e a reflexão, acabando por tornar este estágio numa mais-valia para o meu desempenho enquanto docente de Cravo.

Capítulo I | Guião de observação da prática musical

1.1 Caracterização da escola

Nota Inicial: A informação abaixo apresentada é baseada numa análise realizada ao documento do Projecto Educativo do Conservatório de Música do Porto, o qual se encontra no site: http://www.ct-musica-porto.com/documentosorientadores/pe_cmp.pdf

A escola onde realizei o meu estágio profissional foi o Conservatório de Música de Porto. Esta instituição foi criada no dia 1 de Julho de 1917, tendo sido o seu projecto aprovado por unanimidade pelo Senado da Câmara Municipal de Porto. O Conservatório foi oficialmente inaugurado no dia 9 de Dezembro de 1917. Nesse primeiro ano lectivo de 1917/18, o número de alunos matriculados foi de 339, distribuídos pelos cursos de Piano, Violoncelo, Violino e Viola, Canto, Instrumentos de Sopro e Composição. Actualmente, esta instituição encontra-se situada numa ala do Edifício central do antigo liceu D. Manuel II, na Praça Pedro Nunes, que também acolhe a Escola Secundária Rodrigues de Freitas. As suas instalações contam ainda com um edifício construído de raiz, onde se inserem os auditórios, sala de orquestra, biblioteca, salas do 1º ciclo e outros equipamentos de apoio.

O Conservatório de Música de Porto é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música, que articula vários níveis de ensino, desde o primeiro ciclo até o final do ensino secundário. Como escola Pública, encontra-se sob a tutela do Ministério da Educação e Ciência, sendo orientada em grande parte pelos normativos que fazem parte da legislação publicada por este Ministério. No ano lectivo de 2013/14, a escola contava com 1053 alunos, com idades compreendidas entre os 6 e os 23 anos de idade, sendo que 63 alunos frequentavam o ensino articulado, 445 o ensino integrado e os restantes 545 o ensino supletivo.

O Conservatório de Música do Porto ministrou todos os níveis de ensino da música até à publicação do Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de Julho. A partir de então deu-se a separação dos níveis de ensino, passando o superior para os Politécnicos e Universidades e mantendo-se no Conservatório o nível básico e secundário. Estes são

alguns dados retirados do plano de actualização do Projecto Educativo 2013/14, desenvolvido pelos órgãos responsáveis do Conservatório de Música de Porto.

Actualmente, o Conservatório de Música do Porto assume-se como uma Escola de elevado nível técnico e artístico, procurada por muitos pais e alunos, por diferentes indicadores positivos, como por exemplo: o sucesso educativo, as apresentações públicas de alunos e professores, a reconhecida qualidade artística e pedagógica do corpo docente, pelos resultados obtidos através das avaliações externas e pela presença destacada na vida cultural de toda a região do Porto. Muitas figuras importantes do panorama cultural estudaram neste Conservatório e ainda fizeram parte do corpo docente. De salientar que a própria Orquestra Sinfónica do Porto teve origem na Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto. Para além disso, o Conservatório ocupa uma situação geográfica privilegiada, uma vez que se encontra situado no centro da cidade do Porto, sendo este mais um motivo para a primeira escolha de muitos pais. De facto, o Conservatório de Música do Porto acolhe alunos de 45 municípios diferentes.

É pertinente referir que a muita procura de pais e alunos fez com que o Conservatório desenvolvesse outras condições materiais e humanas, com o objectivo de implementar outras formas de organização e de oferta formativa, nomeadamente, com o alargamento da frequência a outros regimes, até então impraticáveis.

Apesar de um aumento significativo da frequência em regime integrado, uma grande parte dos alunos do Conservatório frequentam o regime supletivo, revelando-se este como a solução mais adequada à gestão de horários e currículos dos alunos que vivem fora da cidade. Este facto tem como consequência, para o Conservatório, a prática de um horário de funcionamento bastante alargado, começando às 8:20 para os alunos do regime integrado e prolongando-se diariamente até às 22:20, de 2ª a 6ª feira, aproveitando ainda o período de sábado de manhã, das 8:20 às 13:20.

Dentro do projecto educativo existe a missão de reorganizar o regime integrado, com o intuito de formar intérpretes de excelência para prosseguimento de estudos no que concerne a uma futura profissionalização. Relativamente aos princípios orientadores do Conservatório de Música do Porto, o mesmo contempla no seu Regulamento Interno 6 pontos:

a) Compromisso

- b) Rigor
- c) Simplicidade
- d) Eficiência
- e) Eficácia
- f) Melhoria

Contempla igualmente alguns princípios e valores que norteiam a acção global destas escolas do Ensino Artístico Especializado da Música. Assim, o Conservatório de Música do Porto:

- Promove a aquisição de competências nos domínios da execução e criação musical;
- Incentiva à superação das limitações e à busca da perfeição, que se atingem pela perseverança, pela disciplina e pelo rigor;
- Desenvolve o sentido da responsabilidade e a capacidade de autodeterminação;
- Educa para a autonomia e para a acção, gerando autoconfiança e favorecendo a iniciativa individual;
- Desenvolve a capacidade de cooperação e de trabalho em grupo, nomeadamente pela prática regular de música de conjunto;
- Educa para a participação na construção da sociedade, sublinhando o valor da sensibilidade artística nas relações interpessoais;
- Apela à inovação, ao sentido de pesquisa e à investigação, estimulando uma atitude de procura e desenvolvendo a criatividade.
- Contribui para uma formação mais global, desenvolvendo a capacidade crítica, a sensibilidade e o sentido estético.
- Sensibiliza para o respeito e defesa do património cultural e artístico.

Em relação às actividades artísticas e projectos, existe um plano anual de actividades, projectos e parcerias. Entre eles encontram-se parcerias com empresas;

exemplo disto é o “projecto braço direito”, que consiste em acompanhar o gestor de uma empresa durante um dia, para perceberem como funciona a mesma. Há também projectos com a Casa da Música. Na última semana de aulas (Semana Cultural), realizam-se actividades performativas.

Como oferta complementar, existem as disciplinas de “Organologia”, no 10º ano; “Acústica Musical”, no 11º ano e Introdução à Produção e Tecnologias da Música, no 12º ano, como preparação para o ensino superior (ESMAE.)

1.2 O cravo no contexto da escola

Em relação ao curso de Cravo, e segundo informação mais actualizada, obtida a partir da Professora Isabel Calado - docente de Cravo do Conservatório de Música do Porto - o curso conta, neste ano lectivo 2014/15, com 13 alunos de Cravo, para além de 4 alunos do regime secundário que frequentam o curso na opção de 2º instrumento, neste caso instrumento de tecla. As idades destes alunos variam entre os 7 e os 18 anos de idade, encontrando-se inseridos nos 3 regimes existentes na escola: integrado, articulado e supletivo.

O Curso de Cravo abriu há mais de 20 anos, com a Professora de Cravo Maria de Lourdes Alves. Actualmente, o curso encontra-se integrado no departamento de teclas, juntamente com instrumentos como o Piano, Órgão, Acordeão, Piano Jazz e Disciplinas de Opção. Existe a figura do professor de cravo e também a de cravista acompanhador, cuja função é a de acompanhar outros instrumentos de música antiga (No que diz respeito ao ano lectivo 2014-2015, ano em que realizei o Estágio Profissional, o único instrumento de música antiga existente no Conservatório de Música do Porto era a Flauta de Bisel), bem como instrumentos modernos que precisem de trabalhar repertório de música Barroca. A disciplina de Cravo também se encontra disponível como opcional (na modalidade de instrumento de teclas) para os alunos do regime secundário que têm a necessidade de fazer um 2º instrumento a nível curricular.

Existem actualmente, no Conservatório de Música do Porto, 3 Cravos: Um cravo *Neupert* com dois teclados, modelo *blanchet*, de dois manuais, com dois 8 pés, um 4 pés e registo de alaúde; um segundo cravo *M. Gould* com um teclado, modelo flamenco, que possui dois registos 8`, e por último outro modelo *Neupert*, com dois

manuais e de construção mais moderna, com armação de ferro e pedais para accionar os registos. Não existem espinetas nem clavicórdios.

Relativamente à avaliação, o sistema que está em vigor no Conservatório é uma prova anual no final do 3º período. Os professores de cada área têm autonomia para gerir as suas classes, consoante as dificuldades e objectivos curriculares dos alunos. No caso da disciplina de Cravo, a avaliação é contínua nos 3 períodos, ou seja, o aluno não tem que fazer uma prova prática, isso só acontece no final do ano; contudo, o aluno é avaliado pelo cumprimento dos parâmetros estabelecidos pela professora no início de cada período e também por outros critérios: assiduidade, pontualidade, trabalho de casa, comportamento e participação na aula.

1.3 Caracterização dos alunos

O Regulamento da Prática de Ensino Supervisionada do Ensino Especializado da Música, integrado no Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, em parceria com a Escola Superior de Educação do Porto, prevê a observação de 30 aulas durante o ano lectivo 2014/15, bem como a planificação e leccionação referente a dois alunos: um do Curso Básico e outro do Curso Secundário, tendo como referência o número máximo de 30 aulas, 15 para cada aluno, em cada período, em função do calendário escolar e dos horários dos professores cooperantes. A realização desta prática corresponde ao 1º e 2º semestre do estágio profissional.

Por razões que se prendem com o protocolo entre as escolas supracitadas, o arranque do estágio não coincidiu com o início do ano lectivo, motivo pelo qual não foi possível cumprir o número de aulas leccionadas previstas no regulamento do Mestrado em Ensino da Música, no que concerne ao 3º semestre. Relativamente ao 4º semestre, o número de aulas leccionadas viu-se comprometido também, por vários motivos. A aluna que leccionei encontrava-se no 8º grau e a avaliação da mesma foi proposta para a última semana de Maio, encurtando assim o número de aulas. É importante salientar que esta aluna teve 3 faltas, situação que fez com que duas aulas não fossem planificadas, uma vez que o plano anteriormente elaborado não tinha sido utilizado. No seguimento do Plano de actividades do Conservatório de Música do Porto, as semanas seguintes seriam preenchidas com as propostas performativas, integrantes da Semana Cultural que decorreu de 03 a 12 de Junho.

Apesar do começo tardio do Estágio, foram feitas as 15 observações previstas no Regulamento do Mestrado - 15 em cada período, uma vez que foram observados dois alunos de graus diferentes, o que possibilitou o cumprimento deste ponto. No primeiro período, o trabalho foi feito com duas alunas do 1º grau e um aluno do 4º grau. Leccionei uma aluna do 1º grau e observei aulas de uma aluna do 1º grau e um aluno do 4º grau.

Durante a prática pedagógica, que teve início no dia 13 de Novembro de 2014, foram observadas 30 aulas de alunos diferentes do Curso Básico de Cravo² - uma aluna do 1º grau e um aluno do 4º grau, inseridos no regime articulado e integrado, respectivamente. Do Curso Secundário³ de Cravo, foram observadas as aulas de uma aluna do 6º grau e de um aluno do 7º grau, ambos inscritos no regime supletivo.

Em relação à leccionação, no 1º período leccionei uma aluna do 1º grau do Curso Básico de Cravo, que frequenta o regime articulado, enquanto que no 2º período leccionei uma aluna do 8º grau do Curso Secundário de Cravo inscrita no regime supletivo.

A fase de observação foi fundamental para conhecer de perto os alunos envolvidos, os seus métodos de estudo, os conteúdos abordados, as suas dúvidas e capacidades, entre outras questões importantes para um trabalho bem sucedido. Além de obter um conhecimento mais individualizado dos alunos com os quais trabalhei, consegui ganhar experiência pedagógica enquanto docente de Cravo, ao observar técnicas diferentes de leccionação na abordagem às dificuldades dos alunos, na aplicação de diferentes estratégias e metodologias e no clima criado nas aulas para promover a aprendizagem. Por fim, tive a oportunidade de ver solucionados alguns problemas comuns a todas as aulas.

Por razões de natureza ética, afigurou-se pertinente atribuir a cada aluno uma letra diferente na ordem alfabética. Os critérios para a atribuição desta letra foram o grau de ensino em ordem crescente, sendo que duas alunas encontram-se no mesmo grau (1º grau), a diferença reside no facto da aluna A ter sido a aluna a quem ministrei aulas durante o 1º período e a aluna B a aluna escolhida para a observação de aulas,

² Correspondente a alunos que se encontram a frequentar o 1º e 2º ciclo do ensino básico - alunos com idades entre os 10/11 anos e 14/15, englobando desde o 1º grau até ao 5º grau de instrumento.

³ Correspondente a alunos que se encontram a frequentar o 3º ciclo do curso Secundário de instrumento - alunos com idades entre os 14/15 e os 16/17, correspondendo ao 6º, 7º e 8º grau de instrumento.

juntamente com o aluno C do 4º grau. A escolha dos alunos participantes foi feita de forma aleatória, sem a influência de factores respeitantes às suas maiores ou menores capacidades técnicas e musicais, ou quaisquer outros factores de mérito.

De seguida, será efectuada uma análise sintética do perfil técnico e musical de cada aluno participante, fazendo menção ao seu percurso no instrumento desde o início da sua aprendizagem até o momento actual, bem como uma análise das principais características motivadoras de cada aluno face ao instrumento.

1.3.1 Aluna A

A Aluna A encontra-se no 1º grau da disciplina de cravo em regime articulado. Iniciou os seus estudos em música no último ano da iniciação, com 9 anos de idade, na classe da Professora Isabel Calado. Foi a aluna que leccionei durante o 1º período. É uma aluna responsável, cumpridora e muito empenhada. Tem conseguido ultrapassar dificuldades em vários aspectos, quer seja no aspecto técnico, bem como no desenvolvimento musical. No *currículum* a aluna tem 90 minutos de instrumento por semana; esta hora e meia é ministrada num mesmo dia, resultando numa aula muito cansativa para a aluna. Em algumas ocasiões, a professora acabou a aula mais cedo para aliviar a carga horária da aluna. É também uma aluna que demonstra curiosidade e vontade de aprender, notando-se uma evolução constante no seu desempenho. Trata-se de uma aluna muito participativa e activa na aula, respondendo de forma positiva às propostas feitas pela professora.

Esta aluna manteve um ritmo de trabalho consistente em todo o período que a acompanhei, cumpriu sempre com todos os parâmetros exigidos dentro da sala de aula. Em relação à avaliação da aluna, a mesma mantém uma média de 4 valores, numa escala de 1 a 5.

1.3.2 Aluna B

A aluna que acompanhei durante o 1º período, nas aulas observadas (Aluna B), encontra-se no 1º grau da disciplina de cravo em regime articulado. Iniciou os seus estudos musicais aos dez anos de idade no Conservatório de Música do Porto, na classe da professora Isabel Calado. É uma aluna muito esforçada e trabalhadora. Tem mostrado algumas dificuldades, mas com empenho e esforço tem conseguido ultrapassar as mesmas, mostrando-se bastante interessada e motivada. A aluna tem 90 minutos de aula por semana, que são ministrados no mesmo dia, mas no caso desta aluna, a mesma consegue manter um trabalho dinâmico durante toda a aula, embora a professora faça um intervalo de alguns minutos para a aluna descansar.

A aluna B teve um percurso consistente em todo o período durante o qual acompanhei estas observações; trabalhou de forma gradual e segura. Mostrou-se sempre disponível para cumprir com as propostas de trabalho e estudo individual estabelecidas pela professora. Desta forma, é uma aluna que conseguiu atingir os objectivos propostos para o período em questão, obtendo um nível de 4 valores (numa escala de 1 a 5).

1.3.3 Aluno C

O aluno C encontra-se no 4º grau do Curso Básico de Cravo e frequenta o regime integrado. No *currículum* o aluno tem 90 minutos de aulas de Cravo por semana. Começou a sua formação com 8 anos, tendo feito, portanto, dois anos de Iniciação Musical. O aluno demonstrou uma grande evolução no seu percurso. Revelou grande interesse e motivação pelo Cravo, apresentou sempre um trabalho sistemático e muito seguro, nomeadamente na rapidez com que preparou as peças, bem como nas questões relacionadas com a ornamentação, articulação e dinâmicas, o que demonstra dedicação e empenho no estudo individual. É um aluno pontual, disciplinado e cumpridor. Em relação à avaliação este aluno mantém uma média de 5 valores, numa escala de 1 a 5 valores.

1.3.4 Aluna D

A aluna D encontra-se a frequentar este ano o 6º grau do Curso Secundário na disciplina de Cravo, em regime supletivo. Tem 45 minutos de aula por semana, o que não é muito tempo neste nível. A aluna não frequentou a Iniciação Musical. Iniciou os seus estudos musicais com dez anos de idade, entrando directamente para o 1º grau do Curso Básico de Cravo no Conservatório de Música do Porto. Começou a ter aulas com a professora Isabel Calado no ano de 2012. É uma aluna esforçada, embora com algumas lacunas na técnica do instrumento. Segundo a professora Isabel Calado, a aluna preparou este ano um programa ao nível de um 6º grau de Cravo com muitas dificuldades e inseguranças. A aluna é obrigada a cumprir com o plano curricular em função da sua idade, mas conseguiria fazer muito bem um programa com conteúdos do 5º grau. Não possui Cravo em casa, o que pode ser uma condicionante, principalmente neste nível em que se encontra; contudo, é muito trabalhadora e tenta cumprir com todos os objectivos propostos pela professora. A aluna não consegue assistir a todas as disciplinas que fazem parte do seu *curriculum* no Conservatório por incompatibilidades de horários com a escola onde estuda. Relativamente à avaliação, a aluna obteve no final do ano a nota de 14 valores, numa escala de 1 a 20 valores.

1.3.5 Aluno E

O aluno E encontra-se a frequentar o 7º grau do Curso Secundário de Cravo no regime supletivo. O aluno começou os seus estudos musicais no Conservatório de Música do Porto aos 9 anos de idade, tendo feito dois anos de iniciação musical. Tem 45 minutos de aula de cravo por semana; em relação ao resto das disciplinas que fazem parte do seu *curriculum* no Conservatório, o aluno não consegue assistir a algumas por incompatibilidade de horários com a escola onde estuda. Segundo a professora Isabel Calado, este é um aluno com muitas capacidades físicas para o instrumento. Ao longo destes anos de trabalho, o aluno tem desenvolvido excelentes condições técnicas e uma boa leitura. O aluno possui cravo em casa, facto que facilita em grande medida a sua evolução; contudo, o aluno não é assíduo, pelo contrário, falta muitas vezes à aula de cravo, sendo que estas faltas são sempre justificadas pela Encarregada de Educação. É um aluno que tem uma grande capacidade de preparar todo o repertório de forma autónoma, com qualidade, quando se propõe a este objectivo, embora não seja sistemático no seu estudo individual. Devido a esta

situação irregular, o aluno obteve nota negativa de 9 valores, numa escala de 1 a 20, nos três períodos. Como mestranda, planifiquei a observação de aulas deste aluno em três datas (25-02-2015, 15-04-2015 e 22-04-2015), sendo que não foi possível fazer estas observações porque o aluno faltou.

1.3.6 Aluna F

A aluna F encontra-se a frequentar o 8º grau do Curso Secundário de Cravo no Conservatório de Música do Porto. Começou os seus estudos musicais aos 9 anos de idade, tendo feito 2 anos de Iniciação Musical. Segundo a professora Isabel Calado, à semelhança deste ano, a aluna tem sido muito irregular nos anos anteriores no seu estudo individual e consequentemente no seu rendimento no cravo, bem como nas suas presenças nas aulas de cravo; as faltas sistemáticas são sempre justificadas pelo Encarregado de Educação. A aluna também não possui cravo em casa, facto que pode dificultar o estudo, sobretudo num 8º grau, ano em que a aluna tem que preparar um recital no final do ano lectivo. A aluna reprovou no 6º grau, não conseguindo apresentar um programa completo e de qualidade, por falta de estudo. Relativamente à avaliação, a aluna este ano obteve 13 valores no 1º período, 9 no 2º período (escala de 1 a 20 valores) e no 3º período foi excluída por faltas. A aluna faltou nas seguintes datas: 15-04-2015, 22-04-2015 e 20-05-2015.

Capítulo II | Prática educativa supervisionada

2.1 Aulas Planificadas:

Em relação à planificação das aulas, a mesma apresenta o seguinte modelo:

Identificação da Escola em que se realiza o Estágio

Identificação do aluno – tempo de aula

Identificação das Professoras Cooperante e Orientadora

Contextualização do aluno

Objectivos Gerais/ Objectivos Específicos/ Estratégias – Sequências de Actividades

Recursos educativos utilizados/Conteúdos

Descritores de níveis de desempenho: comportamento - Domínios técnico e musical

Propostas de actividades de enriquecimento e remediação

Critérios de Avaliação do T.P.C

Avaliação – Hetero-avaliação

Reflexão Final: Neste último ponto será feita a avaliação geral de todos os parâmetros acima mencionados.

Nas planificações das aulas procurei seguir uma estrutura organizada do trabalho, à semelhança do que fui observando nas aulas da professora cooperante e sob a orientação de ambas as professoras - cooperante e supervisora. Estabeleci esta estrutura de trabalho com o aluno de forma a não interferir muito com a rotina a que estava habituado com a professora cooperante e tentando dar um contributo positivo para o desenvolvimento musical e pessoal de cada aluno.

O início das aulas começou sempre com aquecimento, fazendo escalas e harpejos, e aproveitando para relembrar os conhecimentos aprendidos em aulas anteriores, com o intuito de monitorizar o grau de retenção de conteúdos trabalhados

nessas aulas. Todas as semanas foram definidos novos objectivos com crescente grau de dificuldade para as diferentes peças que estavam a ser trabalhadas.

Relativamente aos conteúdos trabalhados nas aulas houve sempre comunicação com a professora cooperante, de forma a continuar com o trabalho que vem sendo realizado com cada aluno.

2.2 Leccionação de aulas

O trabalho desenvolvido por alunos e professores no decorrer do processo de aprendizagem e a aquisição de competências técnicas e musicais por parte do aluno reveste-se de grande complexidade. A elaboração de planificações semanais e o facto de ter que acompanhar alguns alunos durante a prática educativa supervisionada - neste caso específico, a planificação e leccionação de dois alunos, um em cada semestre - colocou-me perante a responsabilidade de pensar de forma ponderada em relação a cada ponto que se iria desenvolver na aula e na forma como deveria tratar cada situação, dependendo de cada aluno e da sua motivação, levando-me, por isso, a escrever com muito cuidado os passos que iria seguir em cada momento da aula.

Para a realização deste processo, foi de vital importância o acompanhamento e colaboração levado a cabo por parte das professoras cooperante e supervisora, através da reformulação de planos de aulas e a sugestão de estratégias a desenvolver com cada aluno e em cada parâmetro proposto.

A análise e reformulação destas planificações, começando pela descoberta das características únicas de cada aluno e passando por diferentes patamares, foi sendo construída em várias fases, com algumas dúvidas, mas com muitas aprendizagens que foram sendo feitas, percebendo que a aprendizagem é constante e nunca está concluída, quer para o aluno, quer para o professor.

No colocar em prática destas planificações, apercebi-me, enquanto professora, da dificuldade de fazer uma boa gestão da aula, de forma a cumprir, por um lado, com todos os objectivos propostos, e por outro, a não ignorar qualquer parâmetro importante e decisivo para o sucesso da aula. Esta dificuldade fez-se sentir

maioritariamente na leccionação à aluna do 8º grau, provavelmente por eu nunca ter leccionado aulas neste nível secundário.

Relativamente ao programa e às escalas trabalhadas nas aulas, procurei, através da selecção cuidada de peças e das escalas a aprender, fornecer ao aluno uma base ampla de progressão, respeitando o programa já disponibilizado para a aluna por parte da professora e acrescentando, sempre que possível (e com a orientação e supervisão de ambas as professoras), uma ou outra peça com dificuldade equivalente ao programa de base. Nas primeiras 3 aulas o meu objectivo foi, principalmente, o de ir conhecendo as características singulares da aluna e a sua reacção às minhas propostas de trabalho.

Durante este processo de planificação de aulas e leccionação, o meu objectivo foi o de dar continuidade ao trabalho observado nas aulas da professora cooperante, seguindo uma estrutura de trabalho que considero bastante eficaz, uma vez que pude assistir à evolução positiva da maior parte dos alunos acompanhados.

2.3 Aulas Observadas

A fase de observação foi fundamental para conhecer de perto os alunos envolvidos, os seus métodos de estudo, os conteúdos abordados e as suas dúvidas e capacidades, entre outras questões importantes para um trabalho bem sucedido. Além de obter um conhecimento mais individualizado dos alunos com os quais trabalhei, consegui ganhar experiência pedagógica enquanto docente de Cravo, ao observar técnicas diferentes de leccionação na abordagem às dificuldades dos alunos, na aplicação de diferentes estratégias e metodologias e no clima criado nas aulas para promover a aprendizagem. Por fim, tive a oportunidade de observar a forma como a professora cooperante foi abordando alguns problemas comuns a determinados alunos, como por exemplo: dificuldades na leitura da clave de sol e na clave de fá, ou problemas em manter uma pulsação regular, aplicando pedagogias diferenciadas para cada aluno.

Durante as aulas observadas reparei nos métodos e estratégias de trabalho utilizadas pela professora cooperante e no que diz respeito à organização do trabalho a desenvolver com os alunos, é de salientar a boa gestão que esta consegue fazer

relativamente à distribuição do tempo de trabalho para cada peça ou exercício, apresentando os conteúdos e organizando as tarefas de maneira adequada às competências de cada aluno e aproveitando todos os momentos da aula, quer seja para a aluna estar efectivamente a tocar, ou para fazer uma pausa, parando a aluna de tocar, e durante essa pausa estabelecer algum diálogo com a aluna (sobre a forma da peça, por exemplo), de forma a manter a mesma sempre atenta, não se perdendo o ritmo de trabalho.

A professora cooperante mantém uma ordem de trabalho que começa com a revisão do trabalho de casa. De seguida, faz um aquecimento baseado no trabalho mais técnico da realização de escalas, harpejos e sequências (exercícios escritos pela professora, que visam o trabalho de um dado objectivo). Logo a seguir, a professora continua com o trabalho do repertório de forma detalhada, dando mais ênfase às peças com maior dificuldade. O trabalho de casa é marcado ao longo da aula consoante as dificuldades do aluno; no caso da aluna do 1º grau, (da qual observei aulas) a professora escreve no caderno os exercícios que considera necessários para o estudo em casa. No caso do aluno do 4º grau, os trabalhos de casa vão sendo marcados no decorrer da aula, à medida que o aluno vai tocando e trabalhando objectivos com a professora.

Relativamente aos manuais utilizados na aula, a professora cooperante utiliza alguns manuais de Piano, como por exemplo, o *Methode pour apprendre le Piano* de C.Hervé e J.Pouillard; alguns livros de técnica como o Czerny op.821, Curso Elementar de Piano de Thompson e cadernos de exercícios de Edgar Willems vol.7, entre outros. Segundo a professora, estes manuais contêm exercícios e pequenos estudos que trabalham a independência e coordenação nas duas mãos, bem como o desenvolvimento da leitura musical na clave de sol e na clave de fá. Também são utilizados manuais da escola do cravo como o *The Amsterdam Harpsicord Tutor* de Kees Rosenhart, o manual *Des Lys Naissants, Initiation au clavier et à la basse continue* de C.Zimmer-Grollemund e o manual *Apprendre à Toucher le Clavecin – Vol. 1* de Richard Siegel, entre outros.

Relativamente às estratégias de ensino utilizadas nas aulas, a professora cooperante cria oportunidades para reforçar a auto-estima do aluno, de forma a manter o mesmo motivado durante toda a aula, fornecendo feedback positivo sempre que o aluno consegue algum resultado. A professora também utiliza expressões como

“Muito bem!” e “Boa!”, de forma a estimular o gosto pelo estudo, em vista à obtenção de melhores resultados.

Em relação às estratégias de estudo, a professora fornece instruções de forma clara, e ensina técnicas de estudo individuais, as quais põe em prática na aula, de forma a certificar-se de que o aluno compreendeu o exercício que deverá estudar em casa. A professora explica ao aluno a importância do estudo em mãos separadas, bem como o solfejo da linha melódica de cada clave (clave de sol e clave de fá), com vista a conseguir uma maior segurança no momento de executar a peça, seja em mãos separadas ou juntas. Um aspecto muito importante na formação do aluno e em relação ao qual a professora mantém uma constante preocupação é a postura do corpo e a colocação das mãos no teclado, quer seja na realização de escalas e harpejos, quer seja na execução das peças.

A professora vai adequando as estratégias de ensino de acordo com o grau de concretização dos objectivos, diversificando os métodos de apoio para o aluno. Por exemplo, a professora toca simultaneamente com o aluno, uma oitava acima, para reforçar o trabalho e a segurança do mesmo na altura da execução, bem como toca uma voz (mão esquerda) enquanto o aluno toca a outra voz (mão direita) e vice-versa. Este tipo de exercício promove a concentração do aluno de uma forma mais consciente, uma vez que estando a tocar com a professora e sentindo esse apoio, o aluno empenha-se numa execução mais concentrada e melhor conseguida, sobretudo se no final do exercício a professora elogiar o trabalho do aluno, como acontece neste caso. Nas próximas repetições será sempre melhor, uma vez que o aluno foi estimulado para esse efeito e ganhou algum entusiasmo ao perceber que conseguiu resultados no seu trabalho, para além de poder tocar com a professora.

Uma questão pertinente nas aulas observadas, relativamente à aluna do 1º grau, foi o facto de esta ter 90 minutos de aula seguidos. Depois de uma hora a trabalhar com a professora, o cansaço da aluna é notório, pelo que a professora tem desenvolvido algumas estratégias para tornar a aula o menos cansativa possível. Faz pequenos intervalos, durante os quais têm lugar algumas conversas relativas às peças que a aluna está a tocar; de forma a estimular a curiosidade da aluna, a professora falou da época em que estas peças foram escritas, mobilizando alguns conteúdos aprendidos noutras disciplinas como a história da música. Também tiveram lugar conversas relativas à dedilhação antiga; a propósito de não ser habitual utilizar todos os dedos para tocar, a professora exemplificou com um prelúdio de Michel Corrette que

se encontra no manual *Apprendre à Toucher le Clavecin* de R.Siegel na página 22, (ver ficha de observação de dia 22-01-2015). Foi analisado também, noutra aula, uma peça escrita em *fac-simile* (Menuet) que se encontra no manual *Des Lys Naissants – Initiation au clavier et à la basse continue* de C.Zimmer – Grollemund, na página 82 (ver ficha de observação de dia 04-12-2014). Outra forma de acabar a aula é fazer uma análise crítica da mesma em que a aluna deve falar do que considera que correu melhor, das dificuldades que ainda apresenta, mas também dos objectivos que já foram atingidos.

2.4 Projectos e audições.

Intercambio com a Escola de Música da Póvoa de Varzim

Foram realizados vários projectos e actividades, que me permitiram observar a dinâmica do Conservatório de Música do Porto e em especial da Classe de Cravo.

Neste caso, o Intercambio que aconteceu no dia 09 de Fevereiro de 2015, entre os alunos de Cravo do Conservatório de Música do Porto e os alunos da Escola de Música da Póvoa de Varzim, envolveu-me directamente, enquanto professora e observadora, simultaneamente, uma vez que lecciono como docente de Cravo na Escola de Música da Póvoa de Varzim, e como tal, foi da minha inteira responsabilidade a escolha dos alunos que participaram neste projecto. Para esta selecção foi necessário ter em conta alguns critérios, até porque o número de alunos não poderia ser muito elevado, já que foi necessária a deslocação dos alunos da Póvoa até ao Conservatório do Porto. Assim, selecionei os alunos que haviam mostrado até então um estudo regular e uma boa qualidade e à-vontade na performance em apresentações públicas. As crianças que participaram neste projecto têm idades compreendidas entre os 6 e os 14 anos de idade - crianças que frequentam a disciplina de Cravo desde a iniciação até o 5º grau de Instrumento.

A Audição foi realizada no pequeno auditório. Começou às 19h, pontualmente, conforme previsto. A actividade decorreu com grande sucesso, uma vez que serviu para as crianças evidenciarem os seus níveis de conhecimento e demonstrar a sua

preparação no palco perante alunos, pais e professores, para além do convívio com alunos de outra escola. No caso dos alunos da Póvoa, os mesmos foram transportados por uma carrinha da Câmara da Póvoa de Varzim, instituição que tem apoiado sempre que possível os alunos da Escola de Música da Póvoa de Varzim. A grande maioria dos pais dos alunos compareceu à audição, inclusive dos alunos da Póvoa de Varzim. A Directora da Escola de Música da Póvoa de Varzim também esteve presente.

O programa apresentado pelos alunos foi de grande qualidade; os mesmos mostraram uma excelente preparação, bem como uma apresentação cuidada e bastante profissional, tendo em conta as idades das crianças.

Tocaram nesta audição alunos da Professora Sofia Nereida Pinto, docente de Cravo do Conservatório de Música do Porto, alunos da Professora Isabel Calado, também docente de Cravo do Conservatório de Música do Porto e responsável pela organização deste projecto e por fim alunos da professora Yenis Pupo Avila, docente de Cravo da Escola de Música da Póvoa de Varzim.

Concurso Interno

Em relação ao Concurso Interno, no Projecto Educativo do Conservatório de Música do Porto, podemos conferir que na página 14, no ponto 27 do projecto, aparece uma informação relativamente a este concurso - “Manutenção do Concurso Interno, como estímulo à participação qualificada dos melhores alunos da escola, premiando o mérito e a excelência”. No ponto 28 do mesmo projecto são previstas actividades com o objectivo de concretizar certas iniciativas e projectos - “Consolidação da Semana Cultural, como espaço de afirmação artística da escola no interior e no exterior e como meio de expressão e concretização de iniciativas e projectos”

O concurso interno decorreu no Conservatório de música do Porto no mês de Abril. Assisti durante várias aulas à preparação das peças para este concurso, por parte dos alunos e da professora Isabel Calado. A professora mostrou-se sempre incansável e acessível com o trabalho a desenvolver nesta preparação. Relativamente à organização deste projecto, cada departamento define a melhor maneira de o fazer.

Alguns departamentos juntam-se, outros desenvolvem essa organização em separado. No caso do cravo, juntam-se duas professoras de cravo e um professor convidado pertencente ao Departamento de Teclas; este ano foi um professor de piano. O programa apresentado é obrigatório e é dado a conhecer aos alunos com alguns meses de antecedência. O concurso contempla prémios para cada nível, em dinheiro. Os prémios são atribuídos em função das inscrições e do dinheiro que se puder angariar.

Os prémios foram divididos em três níveis: A, B, C. Os alunos premiados receberam um diploma e o total do prémio em dinheiro que foi entregue na secretaria da escola.

Audições

Durante algumas das audições realizadas no Conservatório do Porto, tive a oportunidade de observar a performance de alguns dos alunos que acompanhei durante o período de observação de aulas, cito aqui algumas dessas audições:

Dia 27-02-2015: Audição da turma do 9º B.

Dia 12.03-2015: Audição da turma do 2º ano: Alunos de Iniciação e 1º grau.

Dia 12-05-2015: Audição de turma do 8º C

Dia 20-05-2015: Audição de turma do 7º A.

Nestas audições é costume estarem presentes todos os alunos da turma que está a ser representada, mesmo que estes não se apresentem em palco. O objectivo é os alunos ouvirem-se uns aos outros e desenvolver o respeito, nas audições, pelo colega que está a tocar um instrumento diferente. Os pais dos alunos também são convidados para estas actividades. Nem sempre se consegue ter muitas pessoas; depende da hora de realização das audições. Neste caso, algumas foram realizadas ao início da tarde, outras ao final da tarde, tendo tido, estas últimas, mais público, provavelmente por se tratar de um horário em que os pais já estariam a acabar as suas actividades profissionais.

Semana Cultural do Conservatório de Porto

No Projecto Educativo do Conservatório de Música do Porto, relativamente ao plano de acção das actividades a realizar, encontra-se uma referência à Semana Cultural, no ponto 28 - “Consolidação da Semana Cultural, como espaço de afirmação artística da escola no interior e no exterior e como meio de expressão e concretização de iniciativas e projectos”. Este ano, esta semana aconteceu entre o dia 3 e 12 de Junho. Foram realizados concertos variados, nos quais participaram alunos, professores e convidados. O Concerto de Abertura, este ano, teve lugar no Teatro Municipal Campo Alegre e foi feito pela Orquestra Sinfónica do CMP, sob a direcção de Fernando Marinho, com a colaboração dos músicos Luís Poças-Guitarra e Marco Sousa – Clarinete e Patrícia Carvalho no Piano.

Nos dias seguintes, realizaram-se várias actividades, como por exemplo: a exposição final de cartazes das actividades artísticas do CMP; exposição final dos trabalhos de educação visual, realizado pelos alunos do 2º e 3º ciclo; exibição de filmes, Palestras; workshop de alaúde pelo Professor da ESMAE Hugo Sanches; teatro em Inglês; actividades de dança e desporto, entre outras. Entre os dias 6 e 7 realizou-se a primeira maratona de 24 horas de piano em Portugal. Esta actividade contemplou a participação de 130 jovens músicos das escolas artísticas públicas de todo o país e 4 convidados especiais: Pedro Burmester, Madalena Soveral, Carlos Azevedo e Paulo Gomes. Esta viagem começou no Conservatório de Música do Porto e deslocou-se em várias etapas ao longo de 24 horas, seguindo pelo Palacete Viscondes de Balsemão; o Ateneu Comercial do Porto; o Teatro Municipal Rivoli; o Clube dos Fenianos Portuenses; o Edifício AXA - Porta-Jazz; a Estação de São Bento e encerrou no seu regresso ao Conservatório.

Foi uma semana muito dinâmica, durante a qual os alunos encontraram um leque bastante variado de actividades culturais desde a pintura, a dança, etc. Foram realizados concertos variados, nos quais participaram alunos, professores e convidados. Estas actividades realizaram-se dentro e fora do Conservatório. No caso da professora Isabel Calado, foi-lhe atribuída a tarefa de ajudar os alunos nos trabalhos manuais realizados na sala de aulas. A cada sala de aula foi atribuído um tema de trabalho, sob a orientação da professora e coordenadora das turmas de formação musical Graça Silva.

2.5 Seminários realizados com a professora cooperante

Os seminários realizados com a professora cooperante Isabel Calado, no primeiro e segundo semestre, aconteceram às quintas-feiras, entre as 12.00 e as 13.00. Foram abordados vários temas relacionados com a pedagogia musical, como por exemplo, questões relativas ao repertório mais adequado para cada grau de ensino e para cada aluno, em função do desenvolvimento técnico e musical das crianças. Falamos sobre metodologias e estratégias eficazes para solucionar problemas comuns a vários alunos e estratégias diferenciadoras. Foram abordados também alguns métodos existentes e utilizados no ensino do cravo, bem como outros métodos pianísticos que também são utilizados pelos professores de cravo; analisamos algumas peças e exercícios com o intuito de identificar o repertório mais adequado para um determinado caso em específico. Analisamos algumas questões interessantes relativas a tratados de Baixo Contínuo, relacionadas com o início do estudo e da aprendizagem desta disciplina, de uma forma mais acessível. Outro assunto abordado nestes seminários e de extrema importância, foram os conselhos que a professora forneceu em relação às planificações que foram acontecendo semanalmente e que foi necessário analisar e reformular por parte da mesma.

2.6 Aulas assistidas pela professora Supervisora

Relativamente às aulas assistidas, previstas no Regulamento da Prática de Ensino Supervisionada, a professora supervisora presenciou 6 aulas no ano lectivo 2014-15, sendo que três foram feitas no 1º semestre e as outras três no 2º semestre.

No primeiro período, as aulas assistidas foram feitas no horário de uma aluna do 1º grau de Cravo do Ensino Básico, em regime articulado. A aluna tem 90 minutos de aulas de instrumento. No 2º período, as aulas assistidas ocorreram no horário de uma aluna do 6º grau do Curso Secundário de Cravo, no regime supletivo, cujo currículo contempla apenas 45 minutos de aula de instrumento.

As aulas decorreram sob o olhar atento das professoras cooperante e supervisora, sem qualquer interferência. No Final de cada aula, teve lugar um

momento de reflexão e de aconselhamento pedagógico por parte da professora supervisora, tendo sido fornecidas várias sugestões, estratégias e metodologias a utilizar; coloco aqui algumas delas:

- A tampa do cravo deve permanecer aberta; é uma forma do aluno ter noção do som que o instrumento produz.

- É necessário recorrer ao uso de bancos, para que os alunos mais pequenos possam colocar os pés, de forma a sentirem-se confortáveis e nunca com os pés suspensos no ar, criando desequilíbrio no corpo do aluno, conforme se encontra, por exemplo, referenciado no tratado de 1716 "*L'Art de Toucher le clavecin*" de François Couperin.

- Há momentos em que temos que deixar a criança ser autónoma e aplicar estratégias que potenciem o desenvolvimento criativo da mesma.

- O trabalho de passagem do polegar nas escalas deve ser feito de forma gradual. Primeiro trabalhar as escalas por posições da mão: 1ª posição 1,2,3; 2ª posição 1,2,3,4,5. Depois e de forma gradual ir aumentando a velocidade tendo sempre em atenção o movimento horizontal de mudança de posição da mão

- O estudo em ritmos diferentes, como método de estudo, seja no trabalho de escalas ou arpejos, seja nas peças, poderá ser benéfico para o aluno, sempre que se faça com o propósito de atingir determinado objectivo.

- A importância do professor se manter sempre atento à colocação correcta da mão e do corpo e à utilização da dedilhação certa, corrigindo no momento.

- É importante não demonstrar impaciência com o aluno; cada criança tem o seu tempo e ritmo de aprendizagem e é necessário sermos sensíveis e respeitarmos esta questão.

- A realização do plano de aula deve ser flexível e contemplar a alteração do mesmo sempre que se justifique, seja pelo motivo de fazer uma pausa por causa do cansaço do aluno, ou pelo facto de ter que mudar alguma estratégia que eventualmente não esteja a ser eficaz.

- A realização de sequências (exercícios baseados nas peças que estão a ser trabalhadas) como parte da aula, é uma boa estratégia para os alunos atingirem objectivos.

- A questão da repetição no estudo poderá ter sucesso, se a encarmos como um desafio para o aluno, colocando-lhe perguntas deste género: “Quantas vezes conseguiste repetir este compasso sem te enganar?” “Consegues fazer este compasso três vezes sem te enganar?”

- Desenvolver a cumplicidade com o aluno, através de jogos e conversas, de forma a criar um ambiente propício à aprendizagem.

- Quando queremos tirar a tensão nos movimentos, é uma boa estratégia falar do fraseado da peça; para este efeito, pedimos ao aluno para cantar a melodia antes de tocar e dividir a peça por frases, para que perceba melhor o discurso musical, ou seja, desviar a atenção do aluno para outra questão.

As aulas assistidas pela professora supervisora aconteceram nos dias 22-01-2015, 29-01-2015 e 05-02-201, no primeiro semestre, e nos dias 04-03-2015, 29-04-2015 e 20-05-2015, no segundo semestre, sendo que esta última aula, com data de 20-05-2015 não teve lugar, uma vez que a aluna faltou.

2. 7 Reflexão crítica sobre a prática profissional

A observação e leccionação de aulas possibilitada pelo estágio, juntamente com o complemento das disciplinas teóricas no decorrer deste Mestrado em Ensino da Música, facultaram-me uma maior e melhor percepção da complexidade do trabalho relacionado com o ensino. Este processo permitiu-me um confronto com limitações evidentes na minha forma de leccionar e nas minhas expectativas em relação aos alunos, levando-me, por essa razão, a experienciar novos métodos de trabalho e a repensar novas estratégias, de acordo com os desafios que foram surgindo.

Relativamente à observação de aulas, tive a oportunidade de observar metodologias e estratégias que são o resultado de anos de experiência de ensino da

professora cooperante, bem como de colocar em prática toda a experiência pedagógica das professoras que me acompanharam e orientaram durante este processo – professora cooperante e professora supervisora.

No decorrer do estágio e ao longo deste processo de aprendizagem, nomeadamente no que diz respeito à observação de aulas, tive a oportunidade de constatar grandes diferenças no ensino entre a escola onde realizei o meu estágio (Conservatório de Música do porto) e a escola onde exerço a minha actividade profissional como docente de Cravo (Escola de Música da Póvoa de Varzim), relativamente ao tempo de aulas de instrumento, os *curriculae* e programas em vigor e por último a avaliação. Precisamente o facto de ser docente numa Escola de Música privada, permitiu-me estabelecer uma comparação entre a escola onde ensino e a escola onde fiz o meu estágio. Esta reflexão refere-se apenas ao nível do curso básico do ensino do cravo. (2º/3º ciclo).

2.8 Diferenças no que diz respeito a *curriculae*, tempos de aulas e avaliação

Ensino Articulado - Curso Básico (2º /3º ciclo) – Cravo

Por exemplo, enquanto que cada aluno que frequenta o ensino articulado no curso básico (2º / 3º ciclo) do Conservatório de Música de Porto tem 90 minutos de aula individual na disciplina de instrumento, os alunos que se encontram no mesmo regime na Escola de Música da Póvoa de Varzim só têm 45 minutos. Na minha opinião como docente e através da realização de observações sistemáticas, considero que este facto limita o trabalho do professor e do aluno, bem como um acompanhamento mais regular por parte do professor.

De salientar que os alunos, nos dias de hoje, estão sobrecarregados de várias disciplinas e actividades extracurriculares e por esse facto, a maior parte das vezes os alunos têm pouco tempo para estudar e o que se adiantou na única aula semanal de instrumento de 45 minutos acaba por se perder se não houver o cuidado de ter hábitos de estudo regular. Daí que, se os alunos tivessem duas aulas de 45 minutos cada por semana, sempre era mais um momento em que professor e aluno estariam juntos a trabalhar, o que, de alguma forma, poderia até “colmatar” alguma falta de estudo em alturas de maior sobrecarga escolar / actividades extra-curriculares.

A reflexão anterior deve-se ao facto de, durante todo o ano de realização do estágio, ter observado a diferença entre o tempo de trabalho que, efectivamente, dispomos para cada exercício ou peça com o aluno, consoante as escolas onde exercemos a nossa actividade. Esta reflexão prende-se com o facto de entender que estes alunos do conservatório de Musica de Porto, têm o privilégio de usufruir de mais tempo de trabalho e formação com o professor, o que, à partida, não constitui uma garantia para o sucesso do aluno, mais sim um apoio que poderá ser de grande ajuda para aqueles alunos que pretendam continuar a sua formação no futuro, no nível superior.

Relativamente ao processo de avaliação, os critérios também diferem. Os alunos, em ambas as escolas, têm 3 períodos de avaliação. No caso dos alunos da escola de música da Póvoa de Varzim, têm que fazer três provas, uma em cada período, o que implica a preparação de repertório novo num espaço de dois ou três meses. No caso dos alunos do Conservatório de música do Porto, os mesmos são avaliados nos três períodos mediante o cumprimento de critérios de avaliação propostos pelo professor no início de cada período, sendo que não precisam de fazer uma prova prática em cada período (essa prova fazem-na apenas no final do ano), o que lhes dá uma margem muito maior de tempo de preparação do repertório para as provas.

2.9 Conclusão

Ao longo deste processo de aprendizagem tive o privilégio de adquirir ferramentas fundamentais no trabalho de docência na área da música, especificamente no ensino de um instrumento musical, bem como no desenvolvimento de outras competências relacionadas com a pedagogia e com o meu crescimento pessoal e enquanto professora, pelo facto de ser constantemente confrontada com o desafio de encontrar novas soluções para o ensino. Ora, esta situação levou-me a desenvolver gradualmente o hábito de fazer um exercício de reflexão constante, com o objectivo de avaliar continuamente a minha actividade enquanto professora.

Tenho consciência que evoluí na minha actividade profissional, quer na escola onde realizei o meu estágio, como mestranda, quer na escola onde exerço como docente de cravo, uma vez que as aprendizagens que fui acumulando e as reflexões

decorrentes destas aprendizagens contribuíram para o meu melhor desempenho no ensino, bem como para um melhor relacionamento com os meus alunos.

Concluí que o desafio de ensinar estará presente ao longo de toda a minha carreira docente, bem como a necessidade de investigar novas metodologias, de sempre procurar mais repertório / mais métodos cravísticos e de experimentar novas práticas pedagógicas, num constante e crescente desenvolvimento da capacidade de análise (auto e hetero-análise) que um professor deverá conseguir ao longo da sua formação e processo de evolução profissional e pedagógico, sendo capaz de lidar com situações diversas que o próprio ensino comporta. Desta forma, também concluo que a natureza do trabalho pedagógico exige não uma postura estanque no que concerne ao conhecimento, mas antes uma abertura e questionação que conduza ao nosso crescimento enquanto professores e a um melhor resultado das nossas práticas pedagógicas.

2.10 Cronograma das aulas planificadas

	Datas
1º Semestre	20-11-2014
	27-11-2014
	04-12-2014
	11-12-2014
	08-01-2015
	15-01-2015
	22-01-2015 ⁴
	29-01-2015 ⁵

⁴ Aula assistida pela professora supervisora

⁵ Aula assistida pela professora supervisora

	05-02-2015 ⁶
2º Semestre	25-02-2015
	04-03-2015 ⁷
	11-03-2015
	18-03-2015
	08-04-2015
	15-04-2015 ⁸
	22-04-2015 ⁹
	29-04-2015 ¹⁰
	06-05-2015
	13-05-2015
	20-05-2015 ¹¹

⁶ Aula assistida pela professora supervisora

⁷ Aula assistida pela professora supervisora

⁸ A aluna faltou

⁹ A aluna faltou

¹⁰ Aula assistida pela professora supervisora

¹¹ A aluna faltou

Capítulo III – Projecto de Investigação

3.1 Introdução

A ideia deste projecto de investigação surge a partir da observação sistemática de aulas de cravo, levada a cabo como parte integrante do estágio deste Mestrado, no Conservatório do Porto, na classe da professora Isabel Calado (professora cooperante). Decorrente tanto das observações feitas, como das conversas que tive com a professora, reparei que, principalmente durante os anos de iniciação ao Cravo e durante o 1º grau do curso básico de instrumento, era recorrente a utilização de manuais para piano, sobretudo na iniciação. Tal constatação fez surgir imediatamente a pergunta que despoletou todo este trabalho de investigação: Seria mesmo necessária a utilização de métodos escritos para piano no ensino do cravo?

Esta questão despertou-me mesmo muito interesse, porque foi de encontro à minha actividade profissional, uma vez que, na qualidade de docente de Cravo na Academia da Póvoa de Varzim, tinha-me sido pedida a elaboração de um programa para pôr em prática no ano lectivo 2014-15. Nessa altura, a maior parte dos meus alunos encontrava-se, precisamente, na Iniciação e no 1º grau do curso básico de Cravo. Como não possuía então (como agora) uma grande experiência no ensino do instrumento, na altura decidi recorrer a alguns programas em funcionamento noutras escolas, nomeadamente Academias e Conservatórios públicos, com o intuito de encontrar referências consistentes no que diz respeito ao repertório utilizado, nomeadamente para a Iniciação e o 1º grau do curso básico do instrumento, provenientes de professores com uma vasta experiência. Ao consultar esses programas, deparei-me, também, com a utilização de manuais/métodos para o piano (não exclusiva, entenda-se; também eram utilizados manuais/métodos para cravo).

Já referi anteriormente que a maior parte dos meus alunos, no ano lectivo de 2014-2015, estava a frequentar os níveis de Iniciação e de 1º grau do curso básico. Ora, era necessário encontrar repertório acessível e adequado a estes primeiros anos de aprendizagem do cravo e eu questioneei-me a mim própria se seria possível encontrar esse tipo de repertório em número e diversidade suficientes, sem ter que

recorrer aos métodos da escola pianística. Resolvi, então, iniciar uma pesquisa desse repertório. Assim começou esta investigação.

3.2 Tema e questão de investigação

O objectivo do estudo é explorar de uma forma o mais vasta e variada possível os métodos / repertório para o ensino do Cravo entre a iniciação e o primeiro grau do curso básico do instrumento. Para este efeito, procedeu-se à leitura e análise de vários tratados e manuais elaborados desde o séc. XVI. As fontes analisadas provêm de vários países: Alemanha, Holanda, França, Itália, Inglaterra e Portugal, inclusive.

Com este trabalho não se pretende fazer uma abordagem aprofundada sobre o ensino do Cravo através da História, mas investigar os moldes em que se tem vindo a ensinar o instrumento e pesquisar o repertório que professores e alunos têm usado para esta aprendizagem, com o intuito de analisar qual/quanto desse repertório seria aplicável ao ensino do Cravo em Portugal, nos nossos dias, de crianças entre os 6 e os 10/11 anos, faixa etária que constitui o foco da minha investigação¹².

3.3 Revisão da literatura

3.3.1 A aprendizagem da Música Antiga e do Cravo na Europa, nos sécs. XX e XXI

Desde 1913 - ano em que Wanda Landowska criou a primeira classe de Cravo na *Hochschule für Musik* de Berlim - até aos dias de hoje, o interesse pelo ensino do cravo sofreu grandes alterações. Em 1933 era fundada na Suíça a *Schola Cantorum Basiliensis*, a primeira escola dedicada ao ensino de instrumentos antigos. Nas

¹² Idades geralmente correspondentes, em Portugal, à Iniciação e ao 1º grau do curso básico de Cravo, níveis de ensino em estudo

décadas entre 50 e 80, o ensino do cravo na Europa era levado a cabo como uma especialização a nível superior, posterior à aprendizagem do piano ou do órgão, estudados desde a infância. (Bagulho, J. 2015. Secção I – Prática Pedagógica: 9)

Como refere Joana Bagulho, o primeiro curso de interpretação de música antiga em Portugal surge em 1947, no Conservatório Nacional, actual EMCN¹³. No início dos anos 80 não havia em Portugal a opção do estudo do cravo ao nível das iniciações e do ensino básico. Mais tarde, em 1996 (ano em que a autora em questão começou a estudar cravo), já havia alguma oferta, ainda que escassa, nos conservatórios de Lisboa e Porto. Hoje em dia, o panorama transformou-se radicalmente. Graças ao empenho de muitos intérpretes e pedagogos, foram criadas escolas de Música Antiga no mundo inteiro, onde é facultada uma formação especializada nesta área. A expansão do mercado discográfico, a profusão de festivais e o interesse pelos grupos de Música Antiga ao nível das grandes salas de concerto são um dos factores que mais justificam esta mudança. As crianças ouvem cravo em suas casas, nos concertos e também nas actividades infantis dos centros culturais. O número de crianças que optam pelo cravo como primeiro instrumento aumentou consideravelmente (Bagulho, J. 2015. Secção I – Prática pedagógica: 10).

O ensino do cravo difere do ensino da maioria dos instrumentos, pelo facto de ter havido um hiato na tradição interpretativa. Contrariamente ao ensino do violino ou do canto, que acompanhou a criação musical e o gosto das várias épocas, o cravo torna-se um símbolo do antigo regime após a revolução francesa e desaparece do panorama musical. Com o aparecimento do forte-piano no final do século XVIII, o cravo foi abandonado para só reaparecer no panorama europeu em inícios do século XX. Não houve um processo gradual de passagem de conhecimento de geração em geração, embora esteja muito documentado por tratados e métodos publicados na Europa nos séculos XVI a XVIII (Bagulho, J. 2015. Secção II – Investigação: 40).

¹³ Escola de Música do Conservatório Nacional

3.3.2 O repertório para Cravo

Joana Bagulho prossegue, nesta mesma Secção e página da sua tese, referindo-se especificamente a questões relacionadas com o repertório para cravo - este (anterior ao séc. XX) vai desde o século XIV à segunda metade do século XVIII existindo, por isso, um repertório anterior ao praticado na maioria dos instrumentos modernos. No ensino do cravo, os alunos aprendem a trabalhar sobre edições *fac-simile* (edições originais, escritas pelos compositores ou apresentadas tal como foram editadas no tempo do compositor sem alterações) ou edições revistas, que pretendem estar o mais próximo possível das versões originais dos compositores. Como as indicações e instruções da partitura são mais escassas do que, por exemplo, na notação romântica, o aluno é, desde cedo, confrontado com a necessidade de escolher, de tomar decisões quanto a tempo, carácter, articulação, ornamentação, questões agógicas, etc. O aluno é ensinado a desenvolver o sentido crítico e analítico.

As ligaduras de expressão, indicações de andamento/metronomo, articulação e agógica, comuns nas partituras das edições de piano do século XIX e XX, não existem nestas edições. Os alunos são, desde cedo, introduzidos nas convenções de articulação, ornamentação e nas convenções rítmicas diferentes, tais como as *notes inégales*¹⁴, as figuras pontuadas, entre outras. Também no estudo do cravo se aprendem dedilhações antigas, que servem a articulação ideal para a interpretação deste repertório (Bagulho, J. 2015. Secção II – Investigação: 40 e 41).

Joana Bagulho, na mesma secção da sua tese (p. 43), salienta, por os considerar mais importantes, alguns tratados e métodos de compositores dos Séc. XVI, XVII e XVIII. São eles:

* Tomás de Sancta Maria (c.1510-1570), *Libro llamado arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela*, Valladolid, 1565 – um dos mais antigos tratados que se debruçam sobre a técnica de teclado. O tratado apresenta-se dividido em duas partes, sendo a primeira referente aos rudimentos da música, à técnica do teclado e à arte de composição e a segunda à harmonia, ao contraponto e à improvisação. Está

¹⁴ “A prática das *notes inégales* é abordada em muitos tratados franceses publicados entre meados do século XVII e o século XVIII. Refere-se ao modo de tocar graus conjuntos que estão escritos com figuras rítmicas iguais de forma desigual. As fontes são frequentemente contraditórias, embora todas se refiram à subtilidade e *nuance* da interpretação destas alterações rítmicas” (Bagulho, J. 2015. Secção II – Investigação: 41)

acompanhado de conselhos para principiantes e de instruções para afinar o clavicórdio e vihuela.

* Girolamo Diruta (c.1554-c.1612), *Il transilvano*, Veneza, 1593 - diálogo instrutivo, acompanhado por mais de trinta obras musicais. Este tratado – publicado em 1593 (1ª parte) e 1609 (2ª parte) – é muito completo, na medida em que ensina como se deve tocar, estudar, dedilhar, ornamentar, transpor, acompanhar e combinar registos. É o primeiro tratado que apresenta conselhos distintos para a execução de obras no cravo e no órgão.

* Michel de Saint-Lambert, *Les principes du Clavecin*, Paris, 1702 - Primeiro tratado de cravo publicado em França. É o primeiro tratado no qual a teoria do cravo é apresentada de uma forma metodológica; integra a teoria musical, os ornamentos (apresentando como complemento exemplos de ornamentos de vários compositores) e a forma de estudar as obras no cravo.

* François Couperin – *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1717 - Tratado de cravo que aborda não só a notação, dedilhação e postura, como questões de interpretação musical.

* Jean-Philippe Rameau, *De la mécanique des doigts sur le clavecin*, Paris, 1724 - Pequeno texto incluído no segundo livro de peças para cravo, que aborda questões de postura e posição da mão.

* Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch uber die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlim, 1753/62 - Um tratado que aborda em profundidade a dedilhação, a ornamentação, a postura, a posição da mão, o baixo contínuo e a improvisação de fantasias.

3.3.3 Como e onde se aprendia Música no período Barroco. O caso Português.

No período Barroco, os músicos eruditos de todos os países europeus viviam ligados às cortes, à nobreza ou à igreja; a aprendizagem da música ou era feita em casa com professores particulares, ou estava quase sempre ligada ao serviço religioso; era prática comum os alunos começarem por ser cantores do coro das igrejas e logo passarem a aprender outros instrumentos. Vejamos o caso Português: “A principal instituição de ensino da música em Portugal foi, até meados do século XVIII, a Igreja. A formação musical dos principiantes começava pelo cantochão, seguindo-se o estudo dos instrumentos de tecla, que principiava no clavicórdio, então designado por manicórdio”. (Branco, 1995: 155)

O ensino de instrumentos de tecla não era propriamente uma escolha, ou seja, os alunos iniciariam a sua formação musical nos mosteiros com o objectivo de ser cantores do coro, e paralelamente a esta actividade aprenderiam diferentes instrumentos de tecla: órgão, cravo e clavicordio. No caso de Portugal, podemos encontrar várias referências deste ensino em capelas que funcionavam como escolas de música, e onde se mantinha uma grande actividade musical. No livro *História da Música Portuguesa*, da autoria de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, podemos encontrar uma referência de Rui Vieira Nery: a propósito da Capela da Sé de Évora, por ser um caso que serviu de modelo durante o século XVI, deu-se em Portugal um processo que consistiu no “alargamento progressivo da prática musical polifónica das capelas privadas dos reis e dos infantes às capelas das Sés, as quais parecem ter cultivado predominantemente até essa altura o cantochão” (Brito, Cymbron, 1992:40).

Também teve grande influencia neste processo de extensão da prática musical polifónica às capelas das diferentes Sés portuguesas, o facto de dois filhos do rei D.Manuel - os cardeais D.Afonso e D.Henrique - terem estado à frente das dioceses de Lisboa, Évora e Braga. Exemplo disto são as várias capelas que se destacaram pela sua actividade musical, nomeadamente a Capela da Sé de Lisboa, onde o cargo de mestre de capela tinha sido criado em 1530, e já no ano de 1551 contava com 10 cantores adultos e oito moços de coro¹⁵. Pensa-se que nesta altura a Sé de Évora¹⁶

¹⁵ No livro “ O sumário em que brevemente se contém algumas coisas que há na cidade de Lisboa” de Cristóvão Rodrigues de Oliveira, encontra-se a informação de que no ano de 1551 em Lisboa existiam 50

terá tido a aparente primazia na importancia da formação de uma Capela e de uma escola de música, devido ao facto da corte de João III se encontrar instalada nessa cidade.

É de salientar, no que se refere a capelas musicais pertencentes a membros da nobreza, pelo seu carácter exepcional, a de Vila Viçosa, Paço dos Duques de Bragança, que desde a criação do título tinham procurado sempre rivalizar em esplendor com a própria Capela Real; igualmente, a Capela Ducal de Bragança tinha recebido vários privilégios e benefícios do Papa para o seu funcionamento, tornando-se durante o domínio filipino muito mais importante e influente do que a Capela Real. Uma descrição feita pelo Duque D. Teodósio II, pai do futuro rei D.João IV ilustra a grandeza da Capela Ducal de Bragança:

«Era grande a magnificencia da sua Capella, servida ao modo da Real, principiando pelo Deaõ, que sempre foy hum homen Fidalgo, Thesoureiro mór, dezasseis Capellães, Moços de Coro, Cantores, Musicos, e instrumentos, em que se entretinha muita gente, com a qual fazia a despeza de nove, e dez mil cruzados em cada hum anno.[...] Favoreceu aos grandes desta profissão (= Música), de sorte, que atrahia muitos ao seu serviço pelos grandes premios, e assim buscavaõ os mais insignes de toda a Hespanha, e os applicava aos exercícios da sua Capella, cujo dispendio, e aparato foi Real.» [Nery 1990: 88-89] *in* Nery, R.V. & Ferreira de Castro, P., 1991: 60.

Os duques de Bragança instituíram em 1609 o Colegio dos Santos Reis Magos, nos mesmos moldes que a Escola da Sé de Evora, encarregando-se da preparação musical dos moços de coros e posteriormente do seu encaminhamento profissional; desta forma a Capela de Vila Viçosa garantia a presença de vozes infantis qualificadas (R.V. & Ferreira de Castro, P., 1991: 61) .

Existiram outras capelas, que chegaram a ter uma posição destacada ao longo dos Séculos XVI e XVII; tal é o caso do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que a par da Sé de Évora vai-se tornar outro centro musical de elevada grandeza, e o mais

cantores e treze escolas para o ensino de canto de órgão ou polifonia, referindo-se provavelmente a escola da Sé e às diversas escolas localizadas nos mosteiros

¹⁶ A Sé de Évora constituiu o principal centro de formação de compositores em Portugal. Por ex: Frei Manuel Cardoso (1566-1650), Duarte Lobo (c.1565-1646), Estêvão Lopes Morago (1575-p.1628), Francisco Martins (m. 1680), Filipe de Magalhães (c. 1565-1652)

importante a nível conventual, e onde já nos finais do século XV encontramos um compositor de música polifónica, o Prior D. João de Noronha, a quem se deve a admissão no Mosteiro de quatro cantores para a polifonia.

“Um desses cantores-mores acumulava esse cargo com o de mestre da capela polifónica e a incumbência do ensino musical dos noviços. Estes últimos, além de aprenderem o canto, adestravam-se igualmente num variado número de instrumentos musicais, tais como os de tecla (o clavicórdio, o cravo e o órgão), as violas de arco ou violas da gamba, a harpa e os instrumentos de sopro.” (Brito & Cymbron, 1992:43)

Já no início do século XVIII, com a subida ao trono de D.João V, no ano de 1707, é notória uma viragem bastante significativa na história de Portugal, que marca o início de um processo de mudança profunda na sociedade e na cultura portuguesa. Durante quase meio século, até à morte do rei em 1750, Portugal irá conhecer um período de paz e estabilidade política. Através da influência que o D.João V gozava junto da Cúria Romana, o rei irá procurar engrandecer a instituição religiosa que se encontrava sob a sua alçada pessoal – a sua própria Capela Real, que em 16 de maio de 1710, por vontade do papa Clemente XI, era promovida a Colegiada (Nery & Castro 1991: 86)

“A renovação das instituições e da vida musical portuguesa empreendida sob a égide de D.João V, vai estar desde o seu início directamente ligada à reforma da Capela Real, que foi elevada a dignidade de Sé Patriarcal em 1716, e à criação, em 1713, de uma instituição adjacente a essa Capela, que viria a tomar o nome de Seminário da Patriarcal, o qual iria constituir a principal escola de música em Portugal” (Brito & Cymbron, 1992: 105).

Relativamente à qualidade musical das cerimónias litúrgicas celebradas na Capela Real, o rei magnânimo tinha duas preocupações: A importação de músicos profissionais do mais alto nível e a criação de estruturas pedagógicas adequadas à formação competente dos músicos portugueses. No primeiro caso, a preferéncia dessa política de contratação recaía sobre a Capela Pontifícia em Roma, cujo modelo próspero D.João V pretendia seguir na sua reforma litúrgica. Nessa altura, Portugal ganha uma imagen de *El dorado* nos círculos romanos (Nery & Castro 1991: 88), reforçada pela qualidade dos espectáculos musicais promovidos pela embaixada portuguesa e pelo pagamento de salários avultados na contratação de músicos e cantores para o serviço da Capela Real Portuguesa.

3.3.4 Repertório/Métodos para instrumentos de tecla no período Barroco. Algumas referências a idades jovens, enquanto destinatários específicos desse repertório.

“Durante o período barroco, o cravo foi um instrumento muito apreciado e desenvolvido, do ponto de vista da construção e da literatura. Nessa época, grande parte do repertório para instrumentos de tecla tinha uma finalidade pedagógica, sendo as obras compostas de acordo com o desenvolvimento técnico e musical dos alunos que os mestres educavam. Surgiram compilações destinadas a aprendizes de cravo. Tal é o caso do *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (1720) e do *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1725) com obras reunidas por Johann Sebastian Bach, respectivamente, para o filho Wilhelm Friedemann e para a esposa Anna Magdalena. Também o livro *L’Art de Toucher le Clavecin* de François Couperin (1716) contém, para além das obras musicais, conselhos para o estudo das mesmas, atribuindo especial atenção à maneira de estudar dos cravistas mais pequenos. Este tipo de métodos revela-se de extrema importância para o estudo do ensino do cravo na época barroca” (Nejmeddine, 2006: 2).

Como expõe a Cravista Mafalda Nejmeddine, o ensino do Cravo passava a maior parte das vezes pelas composições feitas directamente do mestre para o discípulo ou de pais para filhos - tal é o caso, por exemplo, de Leopold Mozart, quando escreveu a colecção de danças e peças em forma de suite, *Notenbuch für Wolfgang*, para o seu filho W.A.Mozart, na altura com 6 anos. Pode-se, igualmente, uma vez mais, citar o exemplo da família Bach, que já mantinha uma tradição musical de várias gerações. Desde pequeno, o menino Bach foi educado para ser músico; com tenra idade o seu pai já lhe ministrava as primeiras lições de violino e viola, bem como noções básicas de teoria musical. Quando Bach ficou órfão de pai e mãe, essa aprendizagem passou a ser feita por um tio, Johann Christoph, o qual era organista na cidade de Ohrdruff. Este familiar de Bach ministrou-lhe aulas de clavicórdio, cravo e órgão (Forkel, 1985: 33)

Em Portugal, nos inícios do séc. XVIII, a propósito da preocupação (já referida anteriormente) de D. João V em contratar músicos de excelência para a sua Capela

Real, encontramos o nome de Doménico Scarlatti¹⁷. O mesmo teria a função de dirigir e supervisionar toda a actividade musical litúrgica daquela instituição, bem como estaria a cargo da educação musical e do ensino do Cravo da Princesa Maria Bárbara (1711-1757), mais tarde rainha de Espanha. Provavelmente, Scarlatti escreveu a maior parte das suas sonatas e exercícios para Cravo para esta princesa, a qual teria aproximadamente sete ou oito anos quando o Músico e compositor ficou responsável pela direcção da Capela Real.

Inicialmente esta instituição parece ter adoptado o regulamento interno do colégio dos reis magos em Vila Viçosa. Posteriormente, em 1765, receberia estatutos próprios “segundo os quais nele eram admitidas crianças dotadas até aos oito anos de idade (podendo ser aceites já com dez em caso de possuírem especial talento musical ou em qualquer idade se fossem castradas)”. (Nery & Castro 1991: 89).

3.4 Metodologia

A metodologia assentou em duas estratégias principais:

1. Elaboração de um questionário¹⁸, desenhado para o efeito desta investigação, e enviado a professores de cravo no activo em Portugal, com o objectivo de saber:

* Quais os métodos utilizados no ensino do Cravo durante a Iniciação e o 1º grau do curso básico de instrumento;

* Se entre estes métodos eram utilizados métodos da escola pianística e, em caso afirmativo, quais as razões dessa utilização;

* Se os professores consideravam esses métodos da escola pianística eficazes no ensino do cravo e, em caso afirmativo, quais as razões dessa eficácia.

O questionário foi enviado a 19 professores de Cravo, sendo que apenas 11 responderam. Destes 11, 3 não ministram aulas aos níveis de ensino em estudo; por

¹⁷ Domenico Scarlatti abandona o seu cargo de mestre da *Capella Giulia*, em Roma, em 1719. Ignora-se a data exacta da entrada do músico em Portugal, mas em 1720 executava-se no paço, a sua serenata “da cantarsi” intitulada *Contesa dells staggioni* (Nery & Castro 1991: 88).

¹⁸ O questionário original, enviado aos professores, bem como todos os questionários respondidos considerados para análise encontram-se nos anexos a este documento.

este motivo, a análise dos questionários foi feita a partir das declarações de 8 professores, apenas.

Na escolha dos professores para responderem a este questionário, foram tidos em conta os seguintes critérios:

- Serem professores da disciplina de cravo
- Leccionarem em escolas de ensino com paralelismo pedagógico

A amostra em questão constitui uma amostra de conveniência¹⁹. A forma de selecção foi levada a cabo através de uma lista de escolas (obtida junto de uma colega minha de Mestrado e da professora supervisora) e do estabelecimento de alguns contactos, através de mail. Alguns desses emails estavam na referida lista e outros foram-me facultados pela professora supervisora. Todos os professores foram contactados mediante envio de um email, no qual estiveram patentes tanto a informação necessária sobre o Mestrado que me encontrava a fazer e a razão pela qual os contactava, como também as sete perguntas constantes do questionário:

1. Ensina ou ensinou iniciação (nível I,II,III,e IV)? Há quantos anos? Desde quando?
2. Escola ou Instituição onde lecciona actualmente
3. Quantos alunos tem no presente ano lectivo (Iniciação e 1º grau)?
4. Que método ou métodos utiliza no ensino de Cravo entre a iniciação e o 1º grau do curso básico de instrumento?
5. Utiliza algum método da escola pianística?
6. Se a resposta à pergunta anterior foi positiva, quais as razões pelas quais o faz?
7. Considera os métodos pianísticos eficazes para a utilização do ensino do Cravo numa fase inicial (Iniciação e 1º grau do curso básico) ? Argumente.

¹⁹ “(...) neste tipo de amostra os elementos são seleccionados pela sua conveniência, por exemplo, os colegas da turma (...)” in Maroco, J. : 31. Neste caso em específico, são os colegas professores de cravo.

2. Análise a várias fontes/manuais para instrumentos de tecla²⁰, com o objectivo de saber se existiriam indicações pedagógicas, em número e variedade suficientes, que pudessem, dessa forma, constituir um guia neste tipo de ensino do cravo (iniciação e 1º ano do ensino básico) e se, paralelamente a isto, existiria repertório (peças e exercícios) adequado ao nível destes primeiros anos da aprendizagem do Cravo²¹.

3.5 Análise das fontes/manuais para instrumentos de tecla

À medida que fui desenvolvendo esta investigação - e sobretudo procurando nunca me desviar do objecto de estudo definido desde o início²² – comecei a ver-me cada vez mais numa busca muito específica por peças e indicações pedagógicas de índole não-pianística que pudessem ser importantes e próprias do ensino do cravo a crianças entre os 6-10/11 anos de idade. Assim, independentemente do século, do ano de publicação (primeira edição ou edições subsequentes) e do país / contexto musical de origem, a minha atenção na análise das fontes veio a prender-se prioritariamente nos seguintes aspectos:

- Indicações pedagógicas, exercícios ou peças oriundos de cravistas/professores/compositores importantes e representativos da história do cravo;
- Abordagem de questões pedagógicas / técnicas específicas do ensino do cravo e do instrumento em si;
- Métodos/livros/peças com referência explícita de terem sido escritos com propósitos pedagógicos;
- Métodos/livros/peças com referência explícita de terem sido escritos com propósitos pedagógicos para principiantes²³;
- Métodos/livros/peças com referência explícita de terem sido escritos / utilizados com propósitos pedagógicos para um dado aluno / grupo de alunos cuja idade, àquela data, correspondesse à faixa etária em estudo;

²⁰ Fontes/manuais que não são da escola pianística

²¹ Crianças entre os 6 e os 10/ 11 anos.

²² Ver título patente na página 1 deste documento.

²³ Mais adiante, neste documento, far-se-á uma importante reflexão sobre este termo “principiantes”.

- Colectâneas / Compêndios contendo peças tiradas de tratados e manuais de mestres do Cravo no período Barroco;

- Métodos ou livros contendo peças ordenadas por grau de dificuldade.

De seguida, enunciarei as fontes efectivamente consultadas, bem como, em relação a cada uma delas, a informação que me pareceu mais importante, tendo em conta os aspectos anteriormente enunciados.

Isolde Ahlgrimm, *Manuale Der Orgel und Cembalotechnik* (1982)

Este livro está cheio de indicações pedagógicas e exercícios, vindos de cravistas/professores/compositores importantes e representativos da história do Cravo entre 1571 e 1760, tais como G. Diruta (1561-?), N. Ammerbach (1530-1597), F. W. Marpurg (1718-1795), J. Matthenson (1681-1764), F. Couperin (1668-1733) e J. Ph. Rameau (1683-1764), entre outros. O Manual aborda várias questões relacionadas com o ensino do Cravo, como por exemplo:

- Exercícios preparatórios
- Dedilhação e escalas
- Acordes
- Saltos
- Exercícios rítmicos
- Exercícios de trilos
- Passagens derivadas de acordes
- Terceiras e sextas paralelas
- Oitavas
- Cruzamentos de mãos

Embora o livro contenha muitos exercícios, parece-me (decorrente da minha experiência enquanto professora e da análise dos currículos de várias instituições de ensino onde se lecciona o instrumento em questão) que a maior parte deles serão

para alunos mais avançados²⁴. De qualquer forma, todos têm um objectivo inegavelmente pedagógico, objectivo este que já virá de longe, do ponto de vista histórico. Com efeito, a autora refere que “a crença espalhada de que «exercícios de dedilhação e estudos são uma invenção do século XIX» é um erro e que já muita atenção era dada em séculos anteriores ao cultivo da habilidade técnica”²⁵ (Ahlgimm, 1982: página 1 do prefácio). Assim, entre os assuntos abordados neste livro, encontramos, por exemplo, referências de vários compositores sobre a maneira de tocar, a posição dos dedos e a colocação das mãos, ponto muito importante logo nos primeiros anos para uma boa aprendizagem do instrumento em relação ao *touché*.²⁶

“As exigências mais importantes feitas a organistas ou a cravistas por todas as autoridades: graciosidade, músculos relaxados, todos os dedos igualmente bem treinados; nunca era permitido que as teclas fossem atacadas com força, à excepção da música para dança. Os dedos tinham que ficar perto das teclas sempre, nunca podendo, portanto, ser erguidos alto. Movimentos desnecessários eram para ser evitados. A maior importância estava vinculada aos dedos e os exercícios de dedos eram considerados indispensáveis. Era suposto o aluno começar a praticar uma mão de cada vez, devagar e no ritmo; memorizar e transpor era frequentemente recomendado. Se os cravistas de hoje em dia seguirem estas linhas orientadoras, por muito antiquadas que pareçam ser, poderão estar certos de que estarão no caminho histórico correcto”²⁷ (Ahlgimm, 1982: primeira e segunda páginas do prefácio)

²⁴ Alunos algures entre o 5º e 8º grau de instrumento, com idades compreendidas entre os 14 e 18 anos, tendo em conta que cada aluno é um caso diferente, e nem todos começam desde a iniciação.

²⁵ “the widespread belief that «finger exercise and etudes are an invention of the 19th century» is a mistake and that a great deal of attention was already given in earlier centuries to the cultivation of technical ability”

²⁶ Maneira de tocar, de apoiar sobre as teclas, que faz a qualidade da sonoridade, A delicadeza do *toucher* depende de manter os dedos o mais perto possível das teclas – François Couperin no *L` Art de Toucher le Clavecin*, 1716.

²⁷ “the most important demands made of organists or harpsichordists by all the authorities: grace, relaxed muscles, all fingers equally well-trained; the keys were never allowed to be struck hard, except for dance music. The fingers had to stay near the keys at all times and could therefore never be raised high. Unnecessary movement was to be avoided. The greatest importance was attached to the fingering, and finger exercises were considered indispensable. The pupil was to begin practising one hand at a time, slowly and in rythm; memorising and transposing was frequently recommended. If harpsichordists

Nas páginas 6 e 7 deste manual, onde se encontra um exercício escrito pelo cravista e compositor J. Ph. Rameau, existe também esta indicação:

“(…)Um grande movimento só é permitido quando um movimento pequeno não servir (...) os dedos devem cair em direcção às teclas; não as devem atacar com força. Em adição a isto, deve haver fluidez de movimento, os dedos seguindo-se uns aos outros suavemente (...) quando os cinco dedos estão nos seus lugares nas cinco teclas, na posição que foi descrita, o primeiro ou quinto dedo pressiona a tecla na qual está caído, sem o mais ligeiro movimento de qualquer outro dedo, ou da mão. A partir do dedo com que se começou, move-se para o seguinte, e depois para o seguinte e por aí adiante, tomando cuidado para que o dedo que pressionou para baixo uma tecla, a deixe ao mesmo tempo que o seu vizinho pressiona para baixo uma outra; porque o erguer de um dedo e o pressionar para baixo do seguinte devem ocorrer simultaneamente (...) Dêem particular atenção a que um dedo que tenha deixado uma tecla fique tão perto dela, que parece estar a tocar nela (...) lutem para terem grande nivelamento dos movimentos (...) Pode-se começar em qualquer tonalidade que lhe apeteça (...) apesar de ser muito fácil, este exercício conduz imperceptivelmente à mais perfeita maneira de tocar o cravo.”²⁸ (Rameau, J.P, *Pièces de Clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts*, paris,1724) in Ahlgrimm, 1982:6-7).

Isolde Ahlgrimm refere-se também às instruções de Diruta²⁹ no que diz respeito à técnica - são baseadas nos seguintes princípios:

nowadays follow these guidelines, as old-fashionees as they may appear to be, they can be certain that they are on the historically correct path”

²⁸ *“a big movement is only permissible when a small movement will not do (...) The fingers must fall onto the keys; they must not strike them hard. In addition, there must be fluency of motion, the fingers following one another smoothly (...) when the five fingers are in place on the five keys in the position that has been described, the first or fifth finger presses down the key on which it lies, without the slightest movement from another finger or the hand. From the finger with which one has begun, one moves on to the next, and then to the next and so on, taking care that the finger which has been depressing a key leaves it at the same moment as its neighbour depresses another; for the raising of one finger and the pressing down of the next must be done simultaneously (...) Give heed that a finger which has left a key stays so close that it seems to touch it (...) Strive for great evenness in your movements (...) One can begin on as many tones as one pleases (...) Although it is very easy, this exercise leads imperceptibly to the most perfect manner of playing the harpsichord”*

²⁹ Diruta, Girolamo. A fonte deste autor referida no livro em questão é: *Il Transilvano*, Venedig 1593; Faksimile, Forni Editore, Bologna 1969.

“Movimentos violentos são para ser evitados; quem toca senta-se direito e graciosamente. Um organista que se contorce é como um actor ridículo. O braço conduz a mão. A mão, ligeiramente arqueada e com todos os dedos igualmente curvados, está alinhada com o braço. Deve estar solta; de outra forma, os dedos não se poderão mover de forma rápida e precisa. As teclas devem ser pressionadas, não marteladas. Pressionar as teclas produz uma contínua eufonia, que é quebrada se as teclas forem marteladas. Os dedos não devem ser erguidos demasiado alto. Colocar uma tecla para baixo e libertar outra deve ocorrer simultaneamente”³⁰. (Ahlgrimm, 1982:16)

J.S. Bach, *Inventionen und Sinfonien*, (1978)

No prefácio desta edição, traduzido pelo próprio Bach em 1723, é dito que estas peças foram escritas com propósitos de ensino, tal como o *Clavierbuchlein* (pequeno livro de cravo para Wilhelm Friedemann) e os *Sechs Kleinen Praludien fur Anfanger* (Seis prelúdios para principiantes). Em relação a estes últimos, preservados em cópias feitas pelos seus alunos, foram provavelmente organizados pelo próprio Bach segundo uma ordem sistemática, de acordo com a tonalidade e grau de dificuldade. (Bach, *Kleine Praludien Fughetten*: 1975) Relativamente ao *Clavierbuchlein*, a versão mais antiga desta obra começou a ser escrita por Bach a 22 de Janeiro de 1720, altura em que seu filho Wilhelm (1710-1784) teria 10 anos.

Bach, III: (9) *Carl Philip Emanuel: Early Years*³¹

Neste capítulo existe a referência de que C. Ph. E. Bach deixa muito claro no seu pequeno esboço biográfico que nunca teve outro professor de música a não ser o seu pai. Não existe qualquer evidência de que tenha estudado outro instrumento que não o

³⁰ “Violent movements are to be avoided; the player sits upright and gracefully. An organist who wriggles and writhes is like a ludicrous actor. The arm guides the hand. The hand, slightly arched and with evenly curved fingers, is in line with the arm. It must be loose; otherwise the fingers cannot move nimbly. The keys must be pressed, not struck. Pressing the keys produces a continuous euphony, which is broken if the keys are struck. The fingers must not be raised too high. Depressing one key and releasing another must occur simultaneously.”

³¹ Retirado de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.1. Ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers, 1980 (p. 844-862)

teclado; pela idade de 11 anos, segundo Schubart³², conseguia tocar pelas partituras as peças do Pai para teclado. Na página 854 deste capítulo, é dito que o seu tratado *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*³³, de 1753, é provavelmente o mais importante tratado prático sobre música escrito no século XVIII. É um guia *standard* para dedilhação, ornamentação, estética, contínuo e improvisação neste período. Abriu caminho na direcção da aceitação dos *standards* modernos de dedilhação (especialmente o uso do polegar) que tinha sido inaugurado pelo seu pai e formaria a base do virtuosismo ao teclado do século XIX. Estabeleceu as regras do embelezamento de uma forma clara e com autoridade, numa altura em que as partituras de outros tratados estavam a gerar a confusão. Na página 849 deste capítulo há uma referência a Christian Gottlob Neefe, o qual foi, em Bona, professor de Beethoveen, na altura com 12 anos. Este professor era um dos mais dedicados admiradores da música de Carl Philip Emanuel Bach e do seu tratado, sendo que ambos, no seu entender, eram considerados básicos para o ensino de Beethoven.

Richard Siegel, *Apprendre à Toucher le Clavecin* - vol. 1 e 2 (2008)

O livro inclui uma nota de apresentação do Cravista Kenneth Gilbert, na qual é descrito de forma sucinta o objectivo do manual. Desta forma sabemos que, entre os dois livros, encontra-se uma grande variedade de peças tiradas de tratados e manuais didácticos de mestres do cravo no período barroco, peças que até a data da elaboração deste manual estariam inacessíveis. Segundo Gilbert, o livro está muito bem organizado desde uma aprendizagem mais simples até uma mais complexa. O manual contém vários exercícios espalhados pelos dois volumes, elaborados pelo próprio autor e complementados com peças escolhidas para trabalhar diferentes dificuldades técnicas: nomeadamente, a posição da mão; a coordenação motora; os movimentos paralelo e contrário; trabalho de notas presas; a introdução da polifonia, entre outros. Os dois volumes incluem um cd para apoio do aluno. O manual contém

³² Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-91), pertencente à escola suábia de *Lied*. Poeta, organista, compositor e jornalista Alemão.

³³ “(...) O tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, de Carl Philip Emanuel Bach, foi publicado em duas partes, respectivamente nos anos de 1753 e 1762 em Berlim. Este tratado aborda o desenvolvimento da técnica da dedilhação, a execução dos ornamentos e a arte de realização do baixo contínuo, constituindo uma importante fonte de conhecimento para a forma de tocar instrumentos de tecla no barroco tardio (...)” (Nejmeddine, M . 2005: 8)

repertório musical de vários países - Alemanha, França e Inglaterra, tendo especial destaque para várias peças do compositor alemão Daniel Gottlob Türk. Há apenas uma única referência Portuguesa, no segundo volume; trata-se de uma sonata em Do Maior de Carlos Seixas. O primeiro volume começa com várias recomendações sobre a postura do corpo e a colocação das mãos, seguidas de citações de compositores e cravistas da época barroca sobre esse aspecto:

“A melhor maneira de pousar as mãos sobre o cravo e de arredondar os três dedos do meio por forma a que eles estejam quase ao nível do pulso e do dedo mínimo, sobre uma mesma linha direita por cima de cinco teclas conjuntas, (como por exemplo ut, re, mi, fa, sol.)³⁴” (Michel Corrette, *Les Amusemens du Parnasse*, Paris, 1749 in Siegel, R. *Apprendre à Toucher le Clavecin*. Vol. I : 5)

“Há que sentar-se a uma distância razoável do teclado, nem muito perto, nem muito afastado, nem muito para cima, nem muito para baixo (...)”³⁵ (Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Klavierspielen*, 1756 in Siegel, R. *Apprendre à Toucher le Clavecin*. Vol. I: 5)

Para além destas recomendações iniciais, inclui citações de vários cravistas do período barroco, bem como notas informativas e fotografias sobre estes músicos. Em relação às ilustrações, encontra-se um quadro no primeiro volume que mostra as duas mãos com a dedilhação para cada dedo e uma pauta com as duas claves (Sol e Fá), a partir de um fá no registo grave até um lá no registo agudo, com o intuito do aluno fixar a posição do dó central no teclado. De seguida aparece uma equivalência dos valores rítmicos das figuras, assim como uma tabela de ornamentação baseada nos ornamentos mais utilizados neste período. Encontram-se no segundo volume uma breve história sobre o cravo e algumas gravuras de instrumentos diferentes da escola Alemã e francesa. No primeiro volume ainda aparece a gravura de uma espineta, bem como um *atelier* de construção de instrumentos musicais.

³⁴ “La belle maniere de poser les mains sur le Clavier est d’arrondir les trois doigts du milieu de façon qu’ils soient presque à l’égalité du pouce et du petit doigt, sur une même ligne droite au dessus de cinq touches de suite, Comme par exemple ut, re, mi, fa, sol.”

³⁵ “il faut encore que l’on se tienne à une distance raisonnable du clavier, ni trop proche ni trop loin, ni trop haut ni trop bas (...)”

Michel Correte, *Les Amusements du Parnasse*, (1749)

No prefácio deste manual é dito que o mesmo está destinado aos principiantes. O livro inclui seis páginas teóricas, apresentadas aqui em *fac-simile*, ensinando os primeiros rudimentos do solfejo, de postura ao cravo, da posição das mãos e do toque e depois dá alguns exercícios e exemplos de dedilhação. Encontra-se também neste livro um quadro que faz corresponder aos principais conselhos de Michel Correte as advertências de vários cravistas Franceses dos séculos XVII e XVIII (bem como de F.W.Marpurg, J.C.Bach e F.P.Ricci, autores de métodos redigidos em francês na mesma época) no que diz respeito a assuntos semelhantes. As treze peças apresentam uma dificuldade gradativa e são dedilhadas pelo compositor, à excepção das variações sobre *La Furstemberg*.

The Harpsicord Master – Edição de Robert Petre. Price Milburn Music & Faber Music, 1980

Este livro “Contendo instruções simples e fáceis para aprendizes de espineta ou cravo; escrito pelo falecido famoso Senhor H Purcell a pedido de um amigo particular, e tirado do seu próprio manuscrito, nunca antes publicado, sendo o melhor sobrevivente, juntamente com uma selecção das mais recentes árias e canções, compostas pelos melhores mestres, e adaptadas para o cravo, espineta ou harpa, por aqueles que as compuseram (...)”³⁶ *The Harpsicord Master* (1980:5)³⁷, *The Harpsichord Master* de 1967 foi o primeiro de uma série de livros com o mesmo nome que Walsh e os seus sucessores publicaram ao longo dos 40 anos seguintes e constituiu apenas uma pequena proporção dos numerosos pequenos livros de instrução musical que apareceram por esta altura para satisfazer um enorme aumento nas necessidades do público. O texto impresso começa com quatro folhas de “instruções para aprendizes”. Estas foram reimpressas (mais tarde com alterações e acrescentos) nas subseqüentes edições do *Harpsichord Master*, e de facto constituem

³⁶ “ *Containing plain & easy Instructions for Learners on the Spinnet or Harpsichord; written by the late famous Mr. Purcell at the request of a particular Friend, and taken from his own Manuscript, never before publish’d, being the best extant, together with a choice Collection of the newest Aires and Song-Tunes, Compos’d by the best Masters, and fitted for the Harpsichord, Spinnet or Harp, by those that Compos’d them (...)*”

³⁷ Texto integrante de um anúncio publicitário deste livro, feito por quem o tinha à venda, na altura (J.Walsh), publicado no jornal Londrino *The Post*, em Outubro 21-3, 1697.

a fonte da maioria dos conjuntos de instruções similares publicados em Inglaterra ao longo dos vinte ou trinta anos seguintes.

No que se refere às danças 9,10,11 e 12, *Aire, Minuett, Scotch Aire e Jigg*, nenhuma delas foi publicada em nenhum outro lado. Elas formam um exemplo típico da suite para teclado dos finais do século XVII / inícios do século XVIII, ou “suite de lições”, tal como era frequentemente designada nestas colecções. É possível que este conjunto em Fá maior tenha sido originalmente prefaciado por uma *Allemande*, uma *Courante* e uma *Sarabande*, que não estão incluídas nesta edição – estes são os movimentos básicos da suite de Purcell e tinham-se tornado *standard* no tempo de Handel e de Bach – mas quase qualquer grupo de árias e de movimentos-de-dança na mesma tonalidade (e geralmente da autoria do mesmo compositor) constituíam uma combinação aceitável nesta época.

Na página 12 deste livro encontra-se uma referência à leitura em *fac-simile*, considerando J.Walsh que uma transcrição moderna seria uma grande vantagem, sobretudo se estas peças fossem usadas por principiantes no teclado, tal como se esperava, de facto, ser o caso nesta edição³⁸. O manual inclui também “ (...) um esquema de teclas exactamente como elas são na espineta ou no cravo e em cada tecla a sua primeira letra da sua nota, conduzindo aos seus nomes, linhas e espaços onde a sua nota certa está (...)”³⁹ *The Harpsichord Master*, (1980 : 33) . Inclui também uma equivalência dos valores rítmicos das figuras, escalas ascendentes e descendentes em ambas as mãos com dedilhação antiga, bem como indicações sobre a realização dos ornamentos mais utilizados naquele período.

Kees Rosenhart, *The Amsterdan Harpsichord Tutor* vol.1, 1977

O Manual começa com um prefácio de Gustav Leonhardt e trata da aprendizagem do cravo desde os primeiros anos. Nas palavras de Leonhardt: “A mão orientadora deste livro transformará – não só para mãos jovens mas também para aquelas hábeis para outros instrumentos – os degraus gradativos em direcção ao Parnaso em

³⁸ O editor parece considerar que esta edição é destinada a principiantes no teclado.

³⁹ “ (...) a scheme of key's exactly as they are in the Spinnet or Harpsichord & on every key ye first letter of ye first note directing to ye name lines and spaces where ye proper notes stand (...) ”

degraus mais fáceis e, particularmente, mais seguros de subir”⁴⁰ (Gustav Leonhardt, *The Amsterdam Harpsichord Tutor I*, 1977: Prefácio)

O livro consiste numa compilação de peças simples dos séculos XVII e XVIII, organizada de forma gradual, consoante o grau de dificuldade, tendo em conta os seguintes grupos básicos:

- Uma parte ao longo de toda a extensão do teclado.
- Homofonia a duas partes.
- Polifonia a duas partes.
- Homofonia a três ou mais partes.
- Polifonia a três ou mais partes.
- Estilo livre (estilo *brisè*, *luthè*)

Para ajudar na compreensão do trabalho feito em cada peça, o autor coloca indicações referentes a: “afectos” e tempo; desvios rítmicos das notas; embelezamentos; articulações e dedilhações, sendo comedido neste último ponto, já que considera que tanto o professor como o aluno devem ter a suficiente inteligência para resolver este problema juntos.

Rosenhart refere no seu livro que não inclui material para o início da aprendizagem do instrumento, uma vez que tal não é próprio da música Barroca, acrescentando que, durante este período, música especial para crianças era desconhecida. Ainda a propósito desta questão, o autor afirma considerar que cada país tem as suas próprias tradições neste campo⁴¹ e cada professor as suas próprias ideias sobre isso, o que acaba por ser muito interessante, porque vai de encontro a algo que tenho vindo a tomar consciência e que, penso, virá a tornar-se cada vez mais prática natural e corrente, ao longo da minha trajectória profissional enquanto professora – o papel do professor como um eterno empreendedor idiossincrático, ou seja, um professor que adapta estratégias de ensino e inclusivamente material musical propriamente dito (peças e exercícios) às necessidades (a cada aula, a cada

⁴⁰ “The guiding hand of this book will make – not only for young hands but also for those skilled on other instruments – the graded steps unto the Parnassus much easier and, particularly, safer to climb”.

⁴¹ No livro *Sínteses da Cultura Portuguesa* de R.V Nery e P.F de Castro, encontra-se uma referência a inúmeros minuets, semelhantes na simplicidade da construção musical ao Pequeno livro *de Anna Magdalena Bach*, livro este muito usado na iniciação e no 1º grau do curso básico de Cravo.

momento), de cada aluno e ao contexto em que estas aulas são ministradas (logicamente, a tradição cultural/musical de cada país é parte integrante desse contexto e pode/deve ser levada em conta).

O autor também refere a diferença que existe em relação ao tempo que temos hoje em dia para ministrar uma aula de instrumento. O livro diz-nos que François Couperin (1668-1733) dava aos seus alunos principiantes de cravo aulas de 45 minutos todos os dias; na actualidade, contudo, temos que fazer com que resulte com apenas uma única aula de 45 minutos numa semana inteira; a propósito disto mesmo, Rosenhart define o processo de crescimento do aluno através de altos e baixos, com desafios e períodos de descanso, pelo qual o professor deve ser responsável.

Howard Ferguson, *Early French Keyboard Music*, 1966

O livro contém uma compilação de peças de vários compositores franceses dos séculos XVI, XVII e XVIII. Entre eles encontra-se Louis Couperin (1626-61) , François Couperin, Gaspard Le Roux (1660-1707), Louis Marchand (1669-1732), entre outros. São abordados: o estilo das danças e a interpretação, a ornamentação, notas *inegales*, os prelúdios não medidos e a sua interpretação. Encontramos também uma tabela comparativa dos vários ornamentos utilizados neste volume pelos diferentes compositores. Há uma referência no livro acerca de uma peça tirada do "*Premier livre, Pieces de Clavecin*" (1702), de Louis Marchand, de que se trataria de uma peça adequada às primeiras aprendizagens (ver pg.61). A da pg.32 – *Menuet* de Jaen-Henri D Anglenbert (c.1628-1691), tirada de "*Pieces de Clavecin*" (1689) também é referida por Ferguson como sendo boa para principiantes.

Catherine Zimmer – Grollemund, *Des Lys Naissants: Initiation au clavier et à la basse continue* (2002)

É um método concebido para a iniciação ao cravo. Inclui peças e melodias simples a 4 mãos, outras com acompanhamento do professor e ainda peças para cravo e flauta. O método é dividido em três partes:

Primeira parte:

Aprendizagem da leitura e conhecimento do cravo. A música está escrita sobre uma pauta de onze linhas, a fim de facilitar a leitura simultânea das duas claves. Segundo a autora, o conhecimento do cravo faz-se progressivamente, alargando o âmbito a partir do Dó médio. Trabalha os movimentos paralelos e contrários, introduz de forma gradual as diferentes figuras rítmicas, as pausas e sinais de articulação, bem como a realização das primeiras harmonias a duas vozes. Os trechos propostos são canções infantis e peças descritivas, algumas delas compostas pela própria autora do livro.

Segunda parte:

Abordagem da técnica específica do cravo e aproximação aos diferentes estilos. Estudo das escalas com dedilhações antigas e modernas, ornamentos, progressão de intervalos, articulações. As peças propostas são escritas segundo o modelo das danças características (*Allemande, Sarabande, Gavotte, Giga, Menuet, Passacaille*), das *invenções*, das *Toccatas*, dos *Grounds* e dos *Preludios não medidos*⁴².

Terceira Parte: Iniciação ao baixo contínuo.

Zimmer refere que esta parte deve ser abordada em paralelo com o estudo das escalas correspondentes. Aprende-se progressivamente os intervalos sobre um bordão e depois as cadências perfeitas. Estas aquisições são postas imediatamente em prática nas peças de música de ensemble.

⁴² *Préludes non-mésures*

3.6 Análise e discussão dos resultados

Nesta secção serão descritos os resultados, seguindo-se uma análise e discussão dos mesmos.

3.6.1 Resultados obtidos a partir da análise dos Questionários

Volto a enunciar as sete perguntas efectuadas:

1. Ensina ou ensinou iniciação (nível I,II,III,e IV)? Há quantos anos? Desde quando?

2. Escola ou Instituição onde lecciona actualmente

3. Quantos alunos tem no presente ano lectivo (Iniciação e 1º grau)?

4. Que método ou métodos utiliza no ensino de Cravo entre a iniciação e o 1º grau do curso básico de instrumento?

5. Utiliza algum método da escola pianística?

6. Se a resposta à pergunta anterior foi positiva, quais as razões pelas quais o faz?

7. Considera os métodos pianísticos eficazes para a utilização do ensino do Cravo numa fase inicial (Iniciação e 1º grau do curso básico) ? Argumente.

3.6.1.1 Descrição de Resultados

Devido à necessidade óbvia de objectividade e clareza na apresentação dos resultados, todas as perguntas constantes do questionário foram categorizadas, ou seja, procedeu-se a uma identificação e nomeação dos aspectos em análise em cada questão. A tabela abaixo ilustra as categorias emergentes.

Tabela 1. Questionário e Categorias de análise consideradas em cada questão

Perguntas ⁴³	Categorias		
1	Ensina/ensinou iniciação	Anos de leccionação	Ano de início de leccionação
2	Escola ou instituição onde lecciona actualmente		
3	Número de alunos no presente ano lectivo		
4	Métodos (pianísticos e cravísticos) utilizados no ensino do cravo		
5	Utilização de métodos da escola pianística	Método da escola pianística utilizado	
6	Razões da utilização dos métodos da escola pianística		
7	Eficácia da utilização dos métodos pianísticos no ensino do Cravo	Razões da eficácia da utilização dos métodos pianísticos no ensino do cravo	

De seguida, na tabela 2, apresento as respostas obtidas no que diz respeito às categorias: *Ensina/ensinou iniciação*; *Anos de Leccionação*; *Ano de Início de Leccionação*; *Número de alunos no presente ano lectivo*; *Utilização de métodos da escola pianística* e *Eficácia da utilização dos métodos pianísticos no ensino do Cravo*,

⁴³ Posteriormente à recepção das respostas dos professores, foi atribuído um número a cada pergunta, o qual não é coincidente com os números que foram originalmente atribuídos no questionário.

as quais designei por *categorias de resposta curta* – categorias cuja resposta se traduz num número ou na(s) palavra(s) Sim/Não.

Tabela 2. Questionário e Categorias de análise de resposta curta

Questionários⁴⁴	Categorias de resposta curta					
	Ensina/ensinou iniciação	Anos de Leccionação	Ano de Início de Leccionação	Número de alunos no presente ano lectivo	Utilização de métodos da escola pianística	Eficácia da utilização dos métodos pianísticos no ensino do Cravo
1	Sim	x	x	0	Sim.	Sim e Não
2	Sim	11	2004	4	Sim	Sim e Não
3	Sim	3	* ⁴⁵	11	Sim	Sim
4	Sim	x	x	3	Sim	Sim
5	Não	x	x	3	Não	* ⁴⁶
6	Sim	9	2006	5	Sim	Sim
7	Sim	10	2004	4	Sim	Sim
8	Sim	4	2011	4	Não	* ⁴⁷

⁴⁴ A cada questionário foi atribuído um número de 1 a 8, por razões práticas de facilidade de localização/análise de informação. Como a cada questionário corresponde um professor, logicamente, ao atribuir um número a cada questionário, também foi atribuído esse mesmo número a cada professor correspondente.

⁴⁵ Não se lembra. Na actual instituição lecciona há 3 anos.

⁴⁶ Não conhece muitos métodos de iniciação pianística para ter opinião fundamentada.

⁴⁷ Não refere, explicitamente, a resposta sim ou não.

Legenda:

x – Não responde

Seguem-se, na tabela 3, as respostas obtidas no que diz respeito às categorias: *Escola ou Instituição onde lecciona actualmente*; *Métodos (pianísticos e cravísticos) utilizados no ensino do cravo*; *Método da escola pianística utilizado*; *Razões da utilização dos métodos da escola pianística* e *Razões da eficácia da utilização dos métodos pianísticos no ensino do cravo*, as quais designei por *categorias de resposta alargada* – categorias cuja resposta não se traduz num número ou na(s) palavra(s) Sim/Não.

Tabela 3. Questionário e Categorias de análise de resposta alargada

	Categorias de resposta alargada		
Questionários	<i>Escola ou Instituição onde lecciona actualmente</i>	<i>Métodos (pianísticos e cravísticos) utilizados no ensino do cravo</i>	<i>Método da escola pianística utilizado</i>
1	Conservatório de Música de Vila do Conde	* Thompson-Curso <i>Elementar de Piano.</i>	* Thompson-Curso <i>Elementar de Piano.</i>
2	Academia de Música de Santa Cecília; Instituto Gregoriano de Lisboa	* C.Zimmer Grollemund - <i>Des Lys Naissants – Initiation au clavier et à la basse continue;</i> * R.Siegel - <i>Apprendre à toucher le clavecin I e II;</i> * F.Emonts - <i>Método de Piano;</i> * Thompson – <i>Curso Elementar de Piano I e II.</i>	* F.Emonts - <i>Método de Piano;</i> * Thompson – <i>Curso Elementar de Piano I e II.</i>

3	Academia de Música de Lagos, Conservatório de Música de Loulé e Conservatório de Música de Portimão.	<p>* M. Boxal –<i>Harpsicord Method</i>;</p> <p>* Kees Rosenhard - <i>The Amsterdam Harpsichord Tutor I e II</i>;</p> <p>* L.Mozart – <i>Notenbuch fur Wolfgang</i>;</p> <p>* Peças avulso.</p>	Czerny, Hanon e tudo o que se adapta.
4	Conservatório de Música do Porto	<p>* C.Zimmer Grollemund – <i>Des Lys Naissants – Initiation au clavier et à la basse continue</i>;</p> <p>* R.Siegel – <i>Apprendre à toucher le clavecin vol.I</i>;</p> <p>* Hervé et Pouillard – <i>Méthode pour apprendre le piano</i></p>	Hervé et Pouillard – <i>Méthode pour apprendre le piano</i> .
5	Conservatório de Música de Coimbra	<p>* M. Boxal –<i>Harpsicord Method</i>;</p> <p>* Kees Rosenhard - <i>The Amsterdam Harpsichord Tutor I e II</i>;</p> <p>* R.Siegel – <i>Apprendre à toucher le clavecin</i>.</p>	Nenhum
6	Conservatório de Música do Porto	<p>* C.Zimmer Grollemund – <i>Des Lys Naissants – Initiation au clavier et à la basse continue</i>;</p> <p>* R.Siegel – <i>Apprendre à</i></p>	<p>* Hervé et Pouillard – <i>Méthode pour apprendre le piano</i>;</p> <p>* Métodos de Piano de vários autores: E.</p>

		<p><i>toucher le clavecin</i> vol.I;</p> <p>* Hervé et Pouillard – <i>Methode pour apprendre le piano</i>;</p> <p>* Métodos de Piano de vários autores: E. Willems – vol.7; D. Bradley; K.Mason; Thompson; R.Martin; Chester.</p>	<p>Willems – vol.7; D. Bradley; K.Mason; Thompson; R.Martin; Chester.</p>
7	Escola de Música do Conservatório Nacional (Lisboa)	* C.Zimmer Grollemund – <i>Des Lys Naissants</i> , entre outros.	Vários livros de iniciação
8	Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian	* C.Zimmer Grollemund – <i>Des Lys Naissants – Initiation au clavier et à la basse continue</i>	Não utiliza métodos de piano para o ensino do cravo.

Tabela 3 (continuação) . Questionário e Categorias de análise de resposta alargada

Questionários	Categorias de resposta alargada	
	<i>Razões da utilização dos métodos da escola pianística</i>	<i>Razões da eficácia da utilização dos métodos pianísticos no ensino do cravo</i>
1	Manual escrito em português, com imagens enquadradas no perfil das crianças.	Mais desenvolvidos na técnica geral da execução em qualquer teclado. ⁴⁸
2	Mais variedade.	Principalmente pela técnica. Funcionam muito bem misturados com os livros de cravo.
3	Eficácia, variedade de exercícios e boa organização por grau de dificuldade, que não existe nos métodos de cravo.	Existência da necessidade de desenvolver a parte motora e a nível muscular/relaxamento, igualdade digital, etc, que não é oferecido nos métodos que conhece.
4	Abrange de forma muito clara questões como os acordes, independência de mãos, passagem do polegar, etc	São eficazes se forem tomadas em consideração as devidas características do cravo - por exemplo, não trabalha no cravo a parte em que, no método Hervé & Pouillard, se fala de nuances ou do pedal
5	x	Fonte útil para a iniciação ao cravo, caso se escolha o material adequado e se faça as adaptações necessárias. ⁴⁹

⁴⁸ Este professor refere ainda que os métodos pianísticos, por outro lado, não são eficazes, porque não cobrem as especificidades dos vários tipos de repertório para cravo.

⁴⁹ Este professor ressalva, contudo, que não conhece muitos métodos de iniciação pianística para ter uma opinião fundamentada.

6	Variedade de peças e estudos.	Desenvolvimento da leitura na pauta dupla, coordenação motora e independência das mãos, orientação para uma boa colocação de mão e postura geral.
7	A questão não é o método em si, é a maneira como se utiliza. Canções populares ou infantis à partida será bom material para a iniciação.	Muitos livros de piano são perfeitamente utilizáveis para cravo. Atenção, não devem ter ligaduras de expressão (para se poder escrever ligaduras “cravísticas”) e, de preferência, sem sinais de dinâmica (podem não ser facilmente adaptáveis ao cravo).
8	x	O professor refere que os métodos que existem actualmente para cravo têm servido muito bem até ao momento. Acrescenta que alguns exercícios que sejam necessários para resolver um problema específico são criados pelo próprio no momento.

Legenda:

x – Não responde

Na tabela 4 estão presentes os *Métodos (pianísticos e cravísticos) utilizados no ensino do Cravo*, bem como, para cada um deles, o número de professores que os utiliza

Tabela 4. Métodos (pianísticos e cravísticos) utilizados no ensino do Cravo e número de professores

Nº de professores que utilizam o método	Métodos (pianísticos e cravísticos) utilizados no ensino do Cravo						
	Thompson- Curso Elementar de Piano (MP)	C.Zimmer Grollemund - <i>Des Lys Naissants</i> - <i>Initiation au clavier et à la basse continue</i> (MC)	R.Siegel - <i>Apprendre à toucher le clavecin</i> (MC)	F.Emonts - <i>Método de Piano</i> (MP)	M. Boxal – <i>Harpsicord Method</i> (MC)	Kees Rosenhard - <i>The Amsterdam Harpsichord Tutor</i> (MC)	L.Mozart – <i>Notenbuch fur Wolfgang</i> (MC)
3 ⁵⁰	5 ⁵¹	4 ⁵²	1 ⁵³	2 ⁵⁴	3 ⁵⁵	1 ⁵⁶	

Legenda:

MP – Método/Manual da escola pianística

MC – Método/Manual da escola cravística

⁵⁰ Professores 1, 2 e 6

⁵¹ Professores 2, 4, 6, 7 e 8

⁵² Professores 2, 4, 5 e 6

⁵³ Professor 2

⁵⁴ Professores 3 e 5

⁵⁵ Professores 3, 5 e 8

⁵⁶ Professor 3

Tabela 4. (continuação) Métodos (pianísticos e cravísticos) utilizados no ensino do Cravo e número de professores

Nota: Nesta tabela todos os Métodos presentes são Métodos da escola pianística

Nº de professores que utilizam o método	Métodos (pianísticos e cravísticos) utilizados no ensino do Cravo							
	<i>Hervé et Pouillard – Methode pour apprendre le piano</i>	E. Willems – vol.7	D. Bradley	K.Mason	R.Martin	Chester	Peças avulso ⁵⁷	“entre outros” ⁵⁸
2 ⁵⁹	1	1	1	1	1	1	1	

Na tabela 5 descrevem-se os *Métodos da escola pianística utilizados*, bem como, para cada um deles, o número de professores que os utiliza

Tabela 5. Métodos da escola pianística utilizados e número de professores

Nº de professores que utilizam o método	Métodos da escola pianística utilizados							
	<i>Hervé et Pouillard – Methode pour apprendre le piano</i>	E. Willems – vol.7	D. Bradley	K.Mason	R.Martin	Chester	Thompson-Curso Elementar de Piano.	F.Emonts - Método de Piano;
2	1	1	1	1	1	3	1	

⁵⁷ Resposta dada pelo professor nº 3. Este mesmo professor foi o único que afirmou utilizar os métodos E. Willems, D. Bradley, K. Mason, R. Martin e Chester, conforme consta nesta tabela.

⁵⁸ Resposta dada pelo professor nº 7. A resposta completa foi: “C.Zimmer Grollemund – *Des Lys Naissants*, entre outros”.

⁵⁹ professores 4 e 6

Tabela 5 (continuação). Métodos da escola pianística utilizados e número de professores

Nº de professores que utilizam o método	Métodos da escola pianística utilizados				
	Czerny	Hanon	“Tudo o que se adapta” ⁶⁰	“Nenhum” ⁶¹	“Vários livros de iniciação” ⁶²
	1	1	1	2	1

Na tabela seguinte, expõe-se as razões enunciadas pelos professores para a utilização dos métodos da escola pianística, bem como, para cada uma delas, o número de professores que as enuncia.

⁶⁰ Resposta do professor nº3. A resposta completa é: “Czerny, Hanon e tudo o que se adapta”. Este professor é o único que refere utilizar os métodos pianísticos Czerny e Hanon.

⁶¹ Resposta dos professores nº 5 e 8. A resposta do professor nº 5 é, textualmente, “nenhum”, e a do professor nº 8 é: “Não”.

⁶² Resposta do professor nº 7, textualmente.

Tabela 6. Razões da utilização dos métodos da escola pianística e número de professores

Nº de professores que enunciam a razão em questão	Razões da utilização dos métodos da escola pianística						
	Estar escrito em Português	Grafismo adequado ao público infantil	Variedade/menor variedade, em relação aos métodos de cravo ⁶³	Eficácia	Organização por grau de dificuldade, inexistente nos métodos de cravo	Abordagem específica de aspectos técnicos básicos: acordes, independência de mãos, passagem de polegar	Conter bom material para as iniciações (canções populares ou infantis)
1 ⁶⁴	1 ⁶⁵	3 ⁶⁶	1 ⁶⁷	1 ⁶⁸	1 ⁶⁹	1 ⁷⁰	

Finalmente, no que diz respeito à descrição de resultados, abaixo poder-se-á visualizar as razões da eficácia da utilização dos métodos pianísticos no ensino do cravo bem como, para cada uma delas, o número de professores que as enuncia.

⁶³ O professor nº 2 respondeu “mais variedade”; o professor nº 3 respondeu “variedade de exercícios” e o professor nº 6 respondeu “variedade de peças e estudos”.

⁶⁴ Professor 1

⁶⁵ Professor 1

⁶⁶ Professores 2, 3 e 6

⁶⁷ Professor 3

⁶⁸ Professor 3

⁶⁹ Professor 4

⁷⁰ Professor 7

Tabela 7. Razões da eficácia da utilização dos métodos pianísticos no ensino do cravo e número de professores

Nº de professores que enunciam a razão em questão	Razões da eficácia da utilização dos métodos pianísticos no ensino do cravo	
	Maior desenvolvimento na técnica geral de execução em qualquer teclado	Existência de eficácia, a nível geral, se tomadas em conta as diferenças entre o piano e o cravo
	4 ⁷¹	3 ⁷²

3.6.1.2 Análise dos resultados

- Da análise da tabela 4, pode-se ver que dos 15 métodos, ao todo, referidos pelos professores, 8 são métodos exclusivamente para piano e 7 são métodos exclusivamente para cravo. No que diz respeito a estes últimos, saliento os seguintes resultados:

* 5 em cada 8 professores usam o método C.Zimmer Grollemund - *Des Lys Naissants –Initiation au clavier et à la basse continue*

* Metade da amostra (4 professores) usa o método R.Siegel - *Apprendre à toucher le clavecin*

* 3 em cada 8 professores utiliza o método Kees Rosenhard - *The Amsterdam Harpsichord Tutor*

* 2 em cada oito professores utiliza o método M. Boxal –*Harpsicord Method*

* Apenas um professor diz utilizar o método L.Mozart – *Notenbuch fur Wolfgang*

⁷¹ Professores 1, 2, 3 e 6

⁷² Professores 4, 5 e 7

- A partir da análise da tabela 5, verifica-se que apenas 2 professores afirmam não utilizar qualquer método para piano no ensino do cravo. Saliento, também os seguintes resultados:

*Tal como referi anteriormente, o professor nº 3 foi o único que afirmou utilizar os métodos E. Willems, D. Bradley, K. Mason, R. Martin e Chester, conforme consta na tabela 5;

* 3 em cada 6 professores usam o método Thompson-*Curso Elementar de Piano*;

* 2 em cada 6 professores utilizam o método *Hervé et Pouillard – Methode pour apprendre le piano*

- Analisando os resultados constantes da tabela 6, verifica-se uma grande diversidade de razões para a escolha de métodos pianísticos para o ensino do cravo, sendo a resposta “variedade/mais variedade em relação aos métodos de cravo” a mais referida. Relativamente às outras respostas, observa-se que todas as razões são enunciadas por professores diferentes e são baseadas em motivos muito distintos entre si - o grafismo adequado ao público infantil; o facto de o manual estar escrito em português; a organização dos manuais por graus de dificuldade; a abordagem específica de aspectos técnicos básicos (acordes, independência de mãos, passagem de polegar) e por último a referência a músicas infantis ou populares como um bom material de trabalho para a faixa etária em questão.

- A partir da análise do que se encontra exposto na tabela 7, a resposta que tem maior concordância entre os professores é a que se refere ao aspecto dos métodos da escola pianística serem eficazes por permitir um “maior desenvolvimento na técnica geral de execução em qualquer teclado”. Os restantes professores concordam com a eficácia destes métodos, desde que sejam “tomadas em conta as diferenças entre o piano e o cravo”.

3.6.2 Resultados obtidos a partir da pesquisa de repertório adequado ao nível de ensino em estudo – Iniciação e 1º grau do curso básico

Tal como já foi referido anteriormente, a realização desta investigação levou-me a uma procura de repertório exclusivamente cravístico que pudesse ser adequado ao ensino do cravo ao nível da iniciação e do 1º grau do curso básico. Decorrente desta procura, foi feito um registo em modo de inventário, contendo todo o repertório que encontrei, até ao momento. Este inventário é apresentado de seguida.

3.6.2.1 Descrição de resultados

Inventário⁷³

Nome/número da Peça ou do Exercício	Compositor	Fonte/Manual
<i>Des lys Naissants-Initiation au clavier et à la basse continue.</i> ⁷⁴ (Todas as peças se aplicam)	Catherine Zimmer Grollemund	<i>Des lys Naissants-Initiation au clavier et à la basse continue.</i>
Exercícios:1,2,3,4,5,6,7,8,12,14,23 Peça: 9. <i>J'ai du bon tabac</i>	Richard Siegel	<i>Apprendre à toucher le clavecin.</i> (vol.1)
Peças: 1. <i>Moderato</i> , 2. <i>Allegro</i> , 3. <i>Allegro</i> , 4. <i>Nieten?Nieten?Nichts als kahle Nieten?</i> , Hans ohne	Daniel GottlobTurk	<i>Apprendre à toucher le clavecin.</i> (vol.1)

⁷³ Todas as peças constantes deste inventário encontram-se nos anexos a este documento.

⁷⁴ Este manual é inteiramente dedicado à iniciação e aos primeiros anos de aprendizagem do cravo, razão pela qual abrange a faixa etária de que é foco esta investigação. Na terceira parte deste manual faz-se uma introdução ao baixo contínuo começando pelos intervalos, os acordes de três sons e as posições e cadências perfeitas em tonalidades simples. O manual contém também um *menuet* em *fac-simile*, com data de 1731 de L.A.Dornel.

<i>Sorgen.</i>		
Peça:10. <i>Gavotte</i> , 11. <i>Aria</i>	Daniel Speer	<i>Apprendre à toucher le clavecin.</i> (vol.1)
Peça:13. <i>Prélude</i>	Michel Corrette	<i>Apprendre à toucher le clavecin.</i> (vol.1)
Peça:16. <i>Passepied</i>	Georg Friedrich Handel	<i>Apprendre à toucher le clavecin.</i> (vol.1)
Peça:24. <i>Menuet em Rondeau</i>	Jean Philippe Rameau	<i>Apprendre à toucher le clavecin.</i> (vol.1)
Peça:11- <i>Menuet em Sol M – (Extrait du petit livre d`Anna Magdalena Bach)</i>	Christian Petzold-BWV Anhang 114	<i>Apprendre à toucher le clavecin.</i> (vol.2)
Exercício 43	Daniel Gottlob Turk	<i>The Amsterdam Harpsichord Tutor.</i> (vol.1)
Peça 46: <i>Choeur des Statues Animées</i>	André Cardinal Destouches	<i>The Amsterdam Harpsichord Tutor.</i> (vol.1)
Peça: 67. <i>Savez Vous Mon Cher Voisin</i>	Jean François Dandrieu	<i>The Amsterdam Harpsichord Tutor.</i> (vol.1)
Peça: 76. <i>Duo</i>	Thomas Morley	<i>The Amsterdam Harpsichord Tutor.</i> (vol.1)
Exercício 80b, 81. <i>Duo</i>	Johann Gottfried Walther	<i>The Amsterdam Harpsichord Tutor.</i> (vol.1)
Exercício 91a – A <i>duo</i>	Christopher Simpson	<i>The Amsterdam Harpsichord Tutor.</i> (vol.1)
<i>Minuett in G – kv 1</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	link
Tema das variações: <i>“Ah, vous dirai-je, Maman” – KV 265</i>	Wolfgang Amadeus	link

	Mozart	
<i>Menuett in F kv 2</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	link
<i>Menuet; Menuet de Sigr. Bach</i>	Leopold Mozart	<i>Notenbuch fur Wolfgang</i>
<i>Menuet em D minor</i>	Leopold Mozart	link
Sonata K.42 - Minueto	Doménico Scarlatti	link
Minueto – Sol Maior	José António de Oliveira	Nejmeddine, M: <i>Manual para o curso básico de cravo com repertório português do século XVIII</i> (tese de Mestrado)
Minueto – Dó Maior	Carlos Seixas	Nejmeddine, M: <i>Manual para o curso básico de cravo com repertório português do século XVIII</i> (tese de Mestrado)
Peça 4. <i>The duke of Gloucester`s March</i>	Jeremiah Clarke	<i>The Harpsicord Master -1980</i>
Peça 5. <i>Minuett</i>	Mr. Morgan	<i>The Harpsicord Master - 1980</i>
Peça 21. <i>Minuet</i>	Robert King	<i>The Harpsicord Master - 1980</i>
<i>Menuet da Suite em G minor (Pieces de Clavessin, livre 2.)</i> ⁷⁵	Nicolas Lebégue	link
Exercício técnico com os 5 dedos ⁷⁶	Jean Philippe Rameau	<i>Manuale Der Orgel Und Cembalotechik – Isolde Ahlgrimm. Página 7</i>

⁷⁵ A peça em questão encontra-se na página 18 do livro.

⁷⁶ Este exercício de J.P.Rameau está na tonalidade de Dó Maior, mas o compositor e cravista sugere fazer em várias tonalidades, afirmando que este exercício apesar de ser muito fácil poderá conduzir ao

<p>Exercícios:</p> <p>60,61,62,63,64,67,68,69,70,71, 80,82,85, 86, 95</p>	<p>Jean Nandi</p>	<p><i>Starting of the Harpsicord – A First Book for Beginner - 1989</i></p>
---	-------------------	---

Nota sobre o primeiro manual apresentado na tabela deste inventário: *Des Lys Nayssants – Initiation au clavier:*

Este manual é dedicado à iniciação musical, adequando-se perfeitamente a esta faixa etária bem como ao 1º grau. Os exercícios e peças contidas neste livro apresentam uma ordem gradativa nos aspectos a trabalhar, nomeadamente: Colocação da mão; aprendizagem das notas e das figuras rítmicas; as pausas; as primeiras harmonias; as dedilhações; coordenação motora e independência das mãos; os trilos e mordentes; articulações e fraseado. Nas páginas 76-80 encontra-se uma suite que inclui 4 danças: *Prélude, Allemande, Sarabande et Gigue*, composta pela autora, já contendo aspectos mais difíceis de trabalhar, relacionados com a interpretação e o estilo das danças; exemplo disto é o prelúdio *non mesuré* (não medido) que se encontra na p.76.

Ainda a propósito do manual referenciado no parágrafo anterior, é bastante interessante a abordagem feita neste livro sobre a introdução ao Baixo Contínuo, bem como a iniciação ao trabalho em conjunto com colegas do mesmo instrumento e de outros, como a flauta de bisel, segundo é descrito no livro. Esta prática em conjunto, para além de fazer parte da aprendizagem e formação de um cravista e desenvolver várias competências a nível de leitura, de colocação de mãos e de conhecimento de harmonia - uma vez que o aluno tem que tocar 3 notas em simultâneo (acorde da realização do Baixo Contínuo) - também desenvolve a colaboração entre colegas e o prazer de tocar com eles, bem como, conseqüentemente, o desenvolvimento pessoal dos alunos.

estudante à mais perfeita maneira de tocar o cravo. (Rameau,J.P, *Pièces de Clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts*, paris, 1724) in Ahlgrimm, 1982:6-7).

3.7 Conclusão

Até há uns anos atrás, existia a ideia de que o estudo do Cravo estava reservado a aqueles alunos de piano que teriam frequentado longos anos de estudo; contudo, após esta formação, mesmo que fosse um pianista brilhante, não era garantido que fosse capaz de se adaptar ao toque de um instrumento que Francois Couperin chamava de “*parfait quant à son étendue, et brillant par luy même*”. Isto porque o Cravo, como qualquer outro instrumento, tem as suas especificidades.

Com o incremento da prática da música antiga e o contributo aportado pela industria discográfica, começa-se a notar um número crescente de classes de Cravo nos Conservatórios e Academias públicas e privadas. Cada vez mais constatamos que a realidade da aprendizagem do Cravo mudou muito a partir da Iniciação, ou seja, com 6 anos já é possível encontrarmos um número considerável de Escolas que oferecem este instrumento como 1º escolha do aluno.

Quando comecei este trabalho, tinha como objectivo conhecer e explorar o repertório/métodos utilizados no ensino do cravo em Portugal, e perceber se existiria repertório exclusivamente cravístico suficiente para utilizar no ensino da faixa etária em que baseio a minha pesquisa, sem necessidade de recorrer aos métodos pianísticos. Para este efeito, fiz um inquérito a professores de cravo no activo (tendo obtido uma amostra final de oito efectivos), a partir do qual conclui que a maior parte dos professores inquiridos utilizam de alguma forma métodos de piano, quer seja adaptados ao cravo, quer seja como complemento em relação a alguns exercícios técnicos de desenvolvimento de leitura, coordenação e independência das duas mãos, entre outros aspectos.

Considero interessante o facto de apenas um professor ter afirmado que não é necessário recorrer a métodos pianísticos, justificando a sua resposta com o argumento de que “os métodos que existem actualmente para cravo têm servido muito bem até ao momento. Alguns exercícios que sejam necessários para resolver um problema específico são criados por mim no momento”.⁷⁷ Considero, neste momento, oportuno referir-me ao método de ensino de J.S.Bach, descrito pelo seu biógrafo J.N.Forkel, com base num testemunho dos filhos de Bach, Wilhelm Friedemann e Philipp Emanuel. Bach, enquanto professor, aplicava estratégias diferenciadas na sua rotina de aula diária com os alunos, bem como realizava exercícios adaptados para

⁷⁷ Resposta textual do professor 8

cada um deles, consoante as dificuldades apresentadas. Forkel descreve que J.S.Bach, durante seis meses ou mesmo um ano, escrevia exercícios para os seus alunos, que teriam que ser estudados até atingir determinados objectivos; contudo, quando Bach percebia que o aluno ficava impaciente, escrevia pequenos excertos - nos quais se encontravam contemplados esses mesmos objectivos que o aluno teria que atingir - escritos de forma mais facilitada, ou mesmo adaptada ao aluno. Exemplo disto são os *Sechs Kleinen Praludien fur Anfanger* (Seis prelúdios para principiantes) e as suas *XV Inventionen à 2* (Quinze Invenções para duas vozes). Bach escreveu estas peças durante a hora da aula, tendo em conta naquele momento apenas a necessidade do aluno; mais tarde transformou-as “em bonitas e expressivas pequenas obras de arte” (J.S.Bach, *Kleine Praludien Fughetten*: prefácio)

Ainda no que diz respeito ao questionário que elaborei para a minha investigação, considero muito interessante e pertinente reflectir, neste momento, sobre quais seriam as minhas próprias respostas a esse questionário. Então: tenho a perfeita consciencia de que, antes desta investigação, as minhas respostas teriam sido coincidentes com a maior parte das respostas obtidas, ou seja, com a utilização de métodos de cravo, mas também a utilização de alguns métodos da escola pianística, como complemento de exercícios e mais variedade de peças. No momento actual, pós-investigação, eu fiz a minha própria compilação de peças/exercícios, oriundas de fontes devotadas em exclusivo ao cravo, resultando numa espécie de manual de apoio que estou já, actualmente, a utilizar com os meus alunos na escola onde exerço a minha actividade como docente de cravo. Logo, neste momento pós-investigação, as minhas respostas ao questionário talvez fossem já bastante diferentes, principalmente no que diz respeito à utilização de métodos pianísticos. Mas sobre esta questão, farei uma reflexão final mais adiante.

Na análise às diversas fontes, encontrei um termo, de forma recorrente - “Principiantes”. Apesar de se ter revelado assim tão comum a sua utilização nas fontes que consultei, nunca foram explícitas, exactamente, as idades que seriam abrangidas por este termo. Já foi referido, anteriormente neste documento, de forma teoricamente fundamentada, que, no período Barroco, a iniciação num instrumento musical seria feita em casa com um professor particular ou um pai/outro familiar músico. Assim, naquela altura, quando o aluno chegava a uma escola, já saberia tocar peças consideradas para um 5º ou 6º grau de instrumento (no ensino que conhecemos hoje em dia); nomeadamente, o caso dos filhos de Bach que, com 10 e 11 anos, tocariam

peças como as invenções a duas vozes e as sinfonias - no prefácio do livro *Inventionen und Sinfonien* de J.S.Bach encontra-se uma referência sobre o livro *Clavierbuchlein*, escrito para Wilhelm, na altura com 10 anos, bem como a observação de que estas peças foram escritas com propósitos de ensino - as quais, na actualidade, são tocadas a partir dos 14 ou 15 anos, consoante a preparação do aluno.

Ora, hoje em dia, um principiante será talvez, com grandes probabilidades, alguém que não teve uma iniciação musical em casa, alguém que, se calhar, até nem tem conhecimento de alguns princípios básicos da teoria musical, alguém que poderá ter muito pouco domínio sobre o instrumento ou alguém, por exemplo, para quem a Música é mais uma de entre outras actividades extra-curriculares. Mas isso não é mau, é apenas uma constatação de uma diferença entre duas épocas muito distantes, constatação essa que tem que ser feita, evidentemente, mas apenas para nos situar e contextualizar, não para criar uma espécie de saudosismo paralisante, que nos impeça de aceitar o que se passa actualmente e de fazer o nosso trabalho; devemos aceitar a realidade que temos hoje e trabalhar a partir daí.

À medida que fui desenvolvendo este trabalho de estudo em volta dos métodos e repertório utilizados no ensino de Cravo em Portugal na Iniciação e no 1º grau do curso básico do instrumento, fui indo indubitavelmente ao encontro de uma ideia que eu, à partida, tinha, de que esta investigação iria levar-me a uma maior e mais fundamentada capacidade de elaboração dos programas de instrumento para os níveis de ensino em causa (que seriam, conseqüentemente, mais consistentes e com maior qualidade) em anos lectivos seguintes. O presente estudo também me conduziria, certamente, a um ensino de maior qualidade, dado todo o material que estava a descobrir (considerando tanto peças, como indicações pedagógicas), decorrente da pesquisa e análise de fontes teóricas e de repertório musical utilizado desde o Séc. XVI (este séc. corresponde à referência mais antiga que encontrei e o séc. XXI corresponde à referência mais recente).

De facto, com a realização deste estudo, apercebi-me da importância da investigação nas nossas áreas de ensino. Para além do facto da proliferação do ensino do cravo nas idades de iniciação (6-10 anos) trazer uma nova preocupação e responsabilidade acrescida para os professores de cravo (facto que, como profissionais em constante evolução, não podemos ignorar), no decurso desta pesquisa deparei-me com muito material cravístico para análise, ou seja,

efectivamente encontrei muito do que estava à procura: material não-pianístico para o ensino do Cravo nas idades/níveis de ensino em questão. Algum desse material não tive ainda a oportunidade de efectivamente analisar e inventariar e certamente que deverá existir muito mais repertório cravístico que possa ser adequado/adaptável ao ensino do Cravo na Iniciação e no 1º grau do curso básico, não só noutros países, mas também em Portugal. Evidentemente, esta minha pesquisa por repertório cravístico não acaba com o final desta investigação; muito pelo contrário, alegro-me com a certeza de que apenas começou. Sinto, neste momento, que o melhor e mais precioso fruto desta investigação é um profundo sentimento de gratidão por, de facto, a ter iniciado e desenvolvido porque, através dela, estou a tentar construir uma base de trabalho e de repertório para os meus alunos, que há um ano atrás não possuía.

Considero as palavras do autor Kees Rosenhart no livro *The Amsterdam Harpsicord Tutor* muito importantes, relativamente ao facto do mesmo considerar que o campo de material para o início dos inícios não é próprio da música Barroca, e que cada país tem as suas próprias tradições neste campo, bem como cada professor as suas próprias ideias sobre isso. É pertinente esta observação, porque mesmo não sendo o termo “iniciação musical” uma terminologia conhecida nos Séculos XVI, XVII e XVIII, pelo menos com o significado que ela tem nos dias de hoje, teriam existido, nessa altura, peças e exercícios que permitissem a aprendizagem gradual em qualquer aluno, quer tivesse 6 anos, como o caso, por exemplo, dos filhos de Bach ou de W.A.Mozart, ou fosse um pouco mais velho, como por exemplo, no caso da princesa Maria Bárbara, filha de D.João V, que na altura em que D. Scarlatti veio para Portugal teria uns 8 anos. A prova desta afirmação prende-se com o facto de, na minha pesquisa, ter encontrado peças que considero ser, como ponto de partida (porque muitas mais deverão existir, como já referi anteriormente) suficientes, em quantidade e variedade, para o início da aprendizagem do cravo na faixa etária que tenho vindo a analisar (ver Inventário e peças digitalizadas, em anexo).

3.8 Conclusão / Reflexão Final

Como reflexão final e depois deste trabalho de procura, chego à seguinte pergunta, que é a mesma pergunta de partida para esta investigação, conforme referi no início do Capítulo III (Introdução):

Será mesmo necessário a utilização de métodos escritos para piano no ensino do cravo?

A minha resposta a esta pergunta é uma não resposta. Isto porque considero que o que foi e é mais importante para mim não é responder taxativamente a esta ou outras perguntas (o que sempre nos limita), mas sim continuar a perguntar e a procurar. Um professor procurará repertório toda a sua vida, principalmente porque (felizmente!) cada aluno é diferente, cada aluno é um desafio novo, que necessitará de estratégias diferentes, abordagens pedagógicas diferentes e, conseqüentemente, repertório diferente. A pesquisa de repertório é um mecanismo natural, absolutamente necessário e eterno para um professor.

Mas detenhamo-nos, por agora, no exercício de responder a esta pergunta: o entusiasmo de ter encontrado tanto do que estava à procura leva-me a responder que não, principalmente porque, tal como já referi no ponto imediatamente anterior a este (3.7 Conclusão), em primeiro lugar, encontrei, de facto, fontes oriundas exclusivamente da escola cravística repletas de indicações pedagógicas/técnicas específicas da aprendizagem do cravo mais do que suficientes, em número e variedade, para constituírem um guia excelente para o ensino do instrumento nas iniciações e no 1º grau do curso básico. Em segundo lugar, no que diz respeito a repertório adequado a este nível de ensino, também consegui encontrar muita coisa (e igualmente vinda de fontes exclusivamente dedicadas ao cravo), também em número e variedade suficiente para dizer que não é necessário recorrer aos métodos de piano.

Com o exposto no parágrafo anterior, não pretendo dar como inválidas as razões enunciadas pelos professores que responderam ao meu questionário, relativamente ao uso/eficácia do uso dos métodos de piano no ensino do cravo. Jamais teria essa arrogância. As razões emergentes das respostas são perfeitamente compreensíveis e válidas, para além de virem de pessoas com muitos mais anos de experiência profissional no ensino do cravo do que eu. E evidentemente, poderei vir a chegar à conclusão de que as peças que tenho, neste momento, como adequadas, poderão revelar-se inadequadas no futuro. Para já, tenho experimentado algumas com os meus alunos e tem resultado bem. O futuro dirá – como já referi anteriormente, o importante não são as respostas ou as certezas, mas as perguntas ou as incertezas. Estas nos colocarão no caminho certo da pesquisa e do questionamento constantes e desejáveis.

Acho que poderá tratar-se, sobretudo, de uma questão de experimentar tocar com os alunos (tal como eu estou actualmente a fazer com os meus) as peças que se forem encontrando; o grau de adequação de uma peça a um determinado nível de ensino (e, talvez mais importante, a determinado aluno ou ainda a determinado momento da trajectória de aprendizagem desse aluno) vai-se, talvez, verificando e estabelecendo na prática, no dia-a-dia, em cada aula, em cada ano lectivo, ao longo de todos os anos de docência de um professor.

Recupero, neste momento, e para fechar esta reflexão final, uma ideia a que me tinha referido anteriormente neste documento, na secção da metodologia: a do papel do professor como um eterno empreendedor idiossincrático - um professor que adapta estratégias de ensino e inclusivamente material musical propriamente dito (peças e exercícios) às necessidades (a cada aula, a cada momento da trajectória de aprendizagem), de cada aluno e ao contexto em que estas aulas são ministradas. A este papel de eterno empreendedor idiossincrático junto, agora, decorrente de tudo o que referi ao longo desta reflexão final, um outro: logicamente, o de eterno investigador, talvez o investigador mais nato que existe, uma vez que cada aluno é uma nova investigação e até um mesmo aluno pode ser uma nova investigação, uma nova pesquisa de métodos/repertório para o ensino do cravo a cada aula, a cada momento, a cada período, a cada ano da sua trajectória de aprendizagem.

Bibliografia

- Bach, C.Ph.E., *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Berlim, 1753/62 (trad. por W. J. Mitchell), New York, W. W. Norton & Company, 1949
- Bagulho, J., *Estudo prévio para a realização de Manual de iniciação ao cravo*. (Tese de Mestrado), Instituto Politécnico de Lisboa- Escola Superior de Musica de Lisboa, 2015.
- Brito, M.C de & Cymbron, L. *História da Música Portuguesa*, Universidade Aberta, 1992
- Diruta, G., *Il Transilvano*, Veneza, 1593/1609 (edição facsimilada com prefácio por L. Cervelli), Bolonha, Forni Editore Bologna, 1969
- Doderer, G., *Clavicórdios portugueses do Século Dezoito / Portugiesische Klavichorde des 18. Jahrhunderts*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971
- Forkel, J.N., *Juan Sebastián Bach*, Ciudad de la Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985
- Maroco, J., *Análise Estatística – com utilização do SPSS*, Edições Sílabo (3ª ed.), Lisboa, 2007.
- Michels U., *Atlas de Música I, Parte histórica 8 – dos primórdios ao Renascimento*. Editora Gradiva, 2003
- Michels, U., *Atlas de Música II, Do Barroco à actualidade*, Editora Gradiva, 2007
- Nandi, J., *Starting on the harpsichord. A first book for the beginner*. Bon Goût Publishing Company, Berkeley, California, 1989.
- Nejmeddine, M., *Manual para o curso básico de cravo com repertório português do século XVIII* (tese de Mestrado), Universidade do Minho, 2005.
- Rui Vieira Nery & Paulo Ferreira de Castro, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91-Portugal / Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.1. Ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers, 1980

Trilha, M.M., *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2011.

Manuais/Métodos de cravo consultados

Algrihmm, Isolde, *Manuale der orgel und cembalo technick*, Éd. Doblinger, Viena, 1982.

Correte, M., *Les Amusements du Parnasse*, 1749.

Couperin, F., *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1717.

Ferguson, H., *Early French Keyboard Music*, 1966

Mento, Frank, *Harpsichord Méthod* (<http://methode-clavecin.fr/>)

Nandi, J., *Starting on the Harpsichord – a first book for the beginner*, Bon gout publishing co. Berkeley, 1989

Rosenhart, Kees, *The Amsterdam Tutor I & II*, Muziekuitgerijsaul B. Groen, Amsterdam, 1978.

Siegel, Richard, *Apprendre à Toucher le Clavecin*, vols. I (com CD) e II, Ed. Leduc, Paris, 2008.

The Harpsichord Master, Price Milburn Music & Faber Music, 1980

Zimmer-Grollermund, Catherine, *Des Lys Naissants – Initiation au clavier et à la basse continue*, Van de Velde, 2002

Manuais de piano utilizados pela professora cooperante nas aulas

Pouillard, Jacqueline e Hervé, Charles, *Methode de piano – Débutants*, Ed. Lemoine, Paris, 1990.

Thompson, J., *Méthode Moderno de Piano, vol 2*, The Willis Music co, Londres, 1937.

Willems, E., *Education Musicale, Méthode de Edgar Willems, Carnet n°7, Morceaux très faciles*, Editions «Pro musica», 1975.

Agradecimentos

À professora Ana Mafalda Castro, pelo seu apoio e constante preocupação.

Ao professor Jorge Alexandre, pela ajuda que me proporcionou, orientando-me nos primeiros passos deste trabalho.

À professora Sofia Lourenço e professora Daniela Coimbra, pela sua disponibilidade em todos os momentos que precisei na realização deste trabalho.

À professora Isabel Calado, pelo seu cuidado e acompanhamento nos vários momentos de aprendizagem proporcionados ao longo do ano de estágio.

À professora Emília Coelho, pela compreensão nos momentos em que tive que me ausentar da escola, para a consecução de todos os objectivos deste Mestrado.

A todos os professores que responderam ao questionário elaborado para a realização do trabalho de investigação.

À minha família, ao meu Pai e à minha Filha, pela paciência demonstrada durante estes dois longos anos.

Aos meus amigos de sempre.

À minha querida amiga Brígida, por todo o seu trabalho de revisão deste Relatório de Estágio.