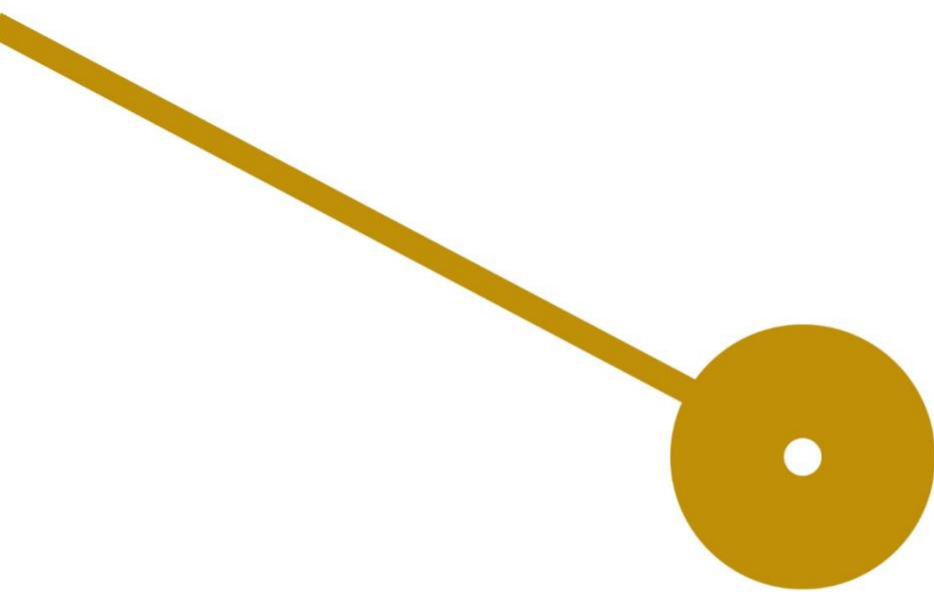


# Os “Jogos” pianístico-pedagógicos de György Kurtág

Júlia Pessanha Faleiro Teixeira de Azevedo

06/2019



**M** MESTRADO  
ENSINO DE MÚSICA  
INSTRUMENTO - PIANO

# Os “Jogos” pianístico- pedagógicos de György Kurtág

Júlia Pessanha Faleiro Teixeira de Azevedo

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e à Escola Superior de Educação como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, especialização Instrumento, piano

Professora Orientadora  
Professora Doutora Madalena Soveral

Professor Cooperante  
Professor Eduardo Resende

06/2019

ESMAE  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

## **Agradecimentos**

Ao Professor Eduardo Resende por me ter acolhido e acompanhado ao longo deste ano, pela partilha de ideias e pelos ensinamentos.

À Professora Doutora Madalena Soveral, orientadora deste relatório e supervisora da prática educativa, pelas orientações, conhecimentos e apoio no Projecto.

Ao Conservatório de Música do Porto e às alunas com quem estagiei.

À minha parceira de mestrado, Francisca.

Aos meus pais Rita e Mateus e à minha irmã Rita por me darem conselhos, ajudas, revisões e amor incondicionais.

Ao Bernardo e à Inês por me apoiarem e me acompanharem desde o início desta jornada.

## **Resumo**

Este relatório incide sobre a prática de ensino supervisionada e documenta o trabalho por mim desenvolvido no âmbito do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Educação e da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto. O presente trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro apresento uma breve contextualização do Conservatório de Música do Porto, instituição que me recebeu enquanto estagiária. No segundo capítulo abordo a prática de ensino supervisionada e os principais aspectos que lhe estão relacionados, como a observação e leccionação de aulas. Por fim, no terceiro capítulo apresento o meu Projecto de Intervenção, onde trato da temática de música contemporânea no ensino e exponho a vertente pedagógica da obra *Játékok* de György Kurtág, descrevendo ainda a minha aplicação prática desta obra em contexto de aula.

## **Palavras-chave**

Ensino de Música, Prática Educativa, música contemporânea, Kurtág, Játékok

## **Abstract**

This report reflects my supervised educational practice and describes my work within the scope of my master's degree in Music Teaching at Escola Superior de Educação and Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo in Porto.

The current work is divided in three chapters: the first has a short reference to Conservatório de Música do Porto, the school that has welcomed me as an intern. In the second chapter I approach the supervised teaching and its main aspects, which are related, such as lessons observation and teaching. Finally, the third chapter is all about my project, where I approach György Kurtág's *Játékok* pedagogical strand and describe my practical application in class.

## **Keywords**

Music Teaching, supervised teaching, contemporary music, Kurtág, *Játékok*

# Índice

Agradecimentos .....	i
Resumo .....	i
Abstract.....	ii
Índice .....	iii
Índice de figuras e tabelas .....	v
Lista de abreviaturas .....	vi
Introdução.....	1
Capítulo I   Guião de Observação da Prática Musical .....	1
1. Introdução.....	1
2. Enquadramento histórico e caracterização legal .....	1
3. Princípios e valores.....	5
4. Oferta educativa.....	6
5. Departamento de teclas.....	8
6. Actividades realizadas .....	9
Capítulo II   Prática de Ensino Supervisionada .....	17
1. Introdução.....	17
2. Organização da prática educativa .....	18
2.1 Programas e matrizes.....	18
2.2 Parâmetros gerais.....	19
2.3 Descrição das alunas.....	21
3.4 Professores.....	23
3. Prática educativa.....	26
3.1 Cronograma das aulas.....	26
3.2 Aulas observadas .....	29
3.3 Aulas supervisionadas .....	30
4. Reflexões finais .....	39
Capítulo III   Projecto de Intervenção.....	42
1. Introdução.....	42
2. Problemática do estudo.....	43
2.1 Identificação da problemática e objectivos .....	43
2.2 Plano de melhoria e resultados esperados .....	47
3. Fundamentação teórica .....	53

4. Plano de acção .....	56
4.1 Estratégias e calendarização de acção .....	56
5. Conclusão .....	57
Reflexão final .....	59
Bibliografia .....	61
Anexos .....	1
Anexo I .....	1
Matrizes de piano.....	1
Anexo II.....	18
Cronograma digitalizado .....	18
Aulas observadas .....	21
Aulas leccionadas .....	89

## Índice de figuras e tabelas

Figura 1: Distribuição dos alunos por instrumento .....	4
Figura 2 exercícios de <i>glissandos</i> . © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.....	48
Figura 3 Exercícios de clusters com antebraço. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.....	48
Figura 4 clusters. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission. ....	49
Figura 5 Peça "Objet trouvé 2", glissandos e nota isolada. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission .....	50
Figura 6 Peça "fist play 1" clusters de punho. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.....	50
Figura 7 Peça "Walking" clusters de mão e notas isoladas. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission. ....	51
Figura 8 Peça "playing with overtones" harmônicos. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission. ....	52
Tabela 1: Distribuição dos alunos por nível e regime.        3	
Tabela 2 Tabela de correspondência entre técnica ou tipo de articulação e peça .....	49

## **Lista de abreviaturas**

BPM – batidas por minuto

EAEM – Ensino Artístico Especializado de Música

ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

CMP – Conservatório de Música do Porto

MEM – Mestrado em Ensino de Música

UC – Unidade Curricular

## Introdução

O Mestrado em Ensino de Música (MEM) frequentado ao longo de dois anos assume-se como um grande espaço de aprendizagem e desenvolvimento pessoal e profissional. No decorrer do primeiro ano curricular o peso recai maioritariamente sobre uma componente de disciplinas teóricas, saberes e conhecimentos.

Na área das ciências sociais e humanas temos Unidades Curriculares como a Psicologia da Educação, Sociologia da Educação ou Desenvolvimento Musical. Inseridas num campo de organização e administração das instituições e evolução do panorama educacional (no geral e no nosso país) encontram-se disciplinas como Desenho e Desenvolvimento Curricular, Teoria da Educação ou Política Educativa e Administração Escolar. Nas áreas de didática ou planificação enquadram-se os Fundamentos da Didática dos Instrumentos, Metodologia de Investigação do Ensino de Música ou Questões Aprofundadas do Ensino de Música. Numa perspectiva mais ligada à futura prática profissional a Unidade Curricular de Introdução à Prática Educativa revela ser uma das disciplinas fundamentais do primeiro ano, ao proporcionar e desafiar os mestrandos a conhecerem de perto a realidade do ensino artístico especializado de música e também do ensino profissional. Por fim, numa vertente prática, temos as Unidades Curriculares de Instrumento e Práticas Colectivas.

O segundo ano do MEM é composto pela Prática de Ensino Supervisionada, que constitui a maior parte do plano de estudos. Paralelamente, o Seminário de Investigação no Ensino de Música e as Metodologias e Didáticas do Instrumento I e II são componentes teóricas de apoio à prática. A Prática de Ensino Supervisionada baseia-se na observação crítica e leccionação de um número significativo de aulas (30 para ensino básico e 30 para ensino secundário), o que proporciona uma maior percepção do desempenho do papel do docente e o coloca na situação de reflexão do seu trabalho e aplicação dos saberes e competências.

O presente trabalho encontra-se dividido em três grandes capítulos. O primeiro é o guião de observação da prática musical, onde apresento a informação sobre o Conservatório de Música do Porto, instituição que me acolheu para a realização da Prática Educativa Supervisionada. Abordarei, nomeadamente, a contextualização histórica, a caracterização, a forma de operacionalização, bem como a sua missão pedagógica.

O segundo capítulo, intitulado Prática de Ensino Supervisionada, aborda toda a organização da prática educativa: apresentarei as planificações bem como os registos das observações das aulas, a análise dos perfis dos alunos e algumas reflexões sobre a prática.

Por fim, no terceiro capítulo é apresentado o Projecto de Intervenção, intitulado *Os “Jogos” pianístico-pedagógicos de György Kurtág*. Pretendi aproximar um pequeno número de alunos a um novo mundo musical, com linguagens e sonoridades diferentes, através da obra *Játékok* de György Kurtág, um compositor húngaro que nesta obra aborda a vertente pedagógica de forma lúdica.

No final, apresentarei algumas considerações finais acerca de todo o meu percurso ao longo deste segundo ano de mestrado, reflectindo acerca dos aspectos mais relevantes, quer da prática educativa, quer do projecto de intervenção.

# Capítulo I | Guião de Observação da Prática Musical

## 1. Introdução

“O desenvolvimento profissional dos professores tem que estar articulado com as escolas e os seus projectos” (Nóvoa, 1992)

O local onde os mestrandos estagiam é, talvez, tão importante quanto as características e princípios que regem essa mesma escola, ou os parâmetros que orientam o Mestrado em Ensino de Música. Sendo uma formação que tem como objectivos a “habilitação profissional para a docência do ensino de música, nas especialidades de Formação Musical, Instrumento, Canto e Jazz, no 3º ciclo do ensino básico e no ensino secundário do ensino profissional, vocacional e artístico” e também “proporcionar uma sólida formação, no domínio da educação geral, das metodologias e didácticas apropriadas, capaz de fomentar e desenvolver as diferentes competências necessárias para o exercício de uma prática educativa de excelência”<sup>1</sup>, afigurou-se-me importante escolher uma escola que partilhasse alguns aspectos desta visão de formação do indivíduo.

A minha observação da prática musical decorreu no Conservatório de Música do Porto, instituição que conta com mais de um século de existência. Afirmando-se como uma das escolas de música de renome em Portugal e no Porto, são vários os nomes de músicos que ficam marcados na história e que frequentaram o Conservatório, seja como alunos, professores ou directores.

Esta longa tradição, aliada ao facto de fomentar e desenvolver nos seus alunos uma formação sólida e integral, abrindo-lhes portas para um futuro de excelência, deu-me a certeza de que esta escola seria uma escolha acertada como local da minha prática de ensino supervisionada.

## 2. Enquadramento histórico e caracterização legal

O Conservatório de Música do Porto (CMP) nasce oficialmente a 1 de Julho de 1917, abrindo as suas instalações na Travessa do Carregal nº 87 no fim do ano, a 9 de Dezembro. Mas já há alguns anos que se sentia a necessidade de criar na cidade do Porto uma instituição de ensino de música, cujos trâmites fossem semelhantes aos do Conservatório Nacional de Lisboa, criado em 1835.

---

<sup>1</sup> Retirado de <https://www.esmae.ipp.pt/cursos/mestrado/40001315>. Consultado em 8/03/2019.

Com um corpo docente de 12 professores e 339 alunos inscritos, e sob a direcção de Moreira de Sá e Ernesto Maia (director e subdirector, respectivamente), o CMP inicia-se como uma escola artística que conta já com mais de 100 anos de existência. No primeiro ano lectivo (1917/1918) abriu os cursos de piano, canto, violino e viola, violoncelo, instrumentos de sopro e composição. Desde o seu início, contam-se já 19 directores.

Devido à crescente procura, as instalações tornaram-se insuficientes, e em 1975 o Conservatório mudou-se para o Palacete Municipal na Rua da Maternidade n.º 13, onde ficaria até 2008. Nesta data, e após constatadas condições de pouco espaço, bem como tendo objectivos aliciantes de nova organização e prática pedagógica, a instituição efectuou nova mudança de instalações, desta feita ocupando a ala oeste da Escola Secundária Rodrigues de Freitas, na Praça Pedro Nunes (Projecto Educativo, s. d., pp. 2-3).

O Conservatório de Música do Porto é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado de Música (EAEM). Os enquadramentos legais sempre se mantiveram a par daqueles seguidos pelo Conservatório Nacional. Regia-se, inicialmente, pelos Decretos n.º 5.546 de 9 de maio 1919 e 18.881 de 25 de setembro de 1930. Contudo, a partir de 1983, devido aos Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 julho<sup>2</sup> e n.º 344/90 de 2 de novembro, deixa de leccionar o Curso Superior de Música e passa a ensinar música como área vocacional “integrada no ensino regular preparatório e secundário” (Projecto Educativo, s. d., p. 4).

Num subcapítulo da caracterização do Conservatório, encontram-se indicações relativas ao contexto físico e social, comunidade educativa (discentes e pessoal docente e não docente) e recursos e bens. Esta é uma instituição onde se contam mais de mil alunos, matriculados desde o 1.º até ao 12.º ano de escolaridade. Tal facto permite garantir que os alunos têm um percurso contínuo na mesma escola, do início ao fim.

Sendo uma escola que integra formação geral e vocacional, o corpo docente possui formação qualificada e competente, estando em situação de contratação ou colocação em quadros de nomeação definitiva. Esta efectividade tem permitido manter uma continuidade pedagógica, favorável e desejável em escolas do ensino vocacional.

---

<sup>2</sup> Obtido de <https://dre.pt/pesquisa-avancada/-/asearch/452686/details/maximized?serie=I&search=Pesquisar&ano=1983&perPage=100&types=DR&drId=86886>

Ao abrigo do “Parque Escolar”, e fruto das obras de requalificação e ampliação na ala oeste da E. S. Rodrigues de Freitas, o CMP conta desde 2008 com instalações devidamente adaptadas às necessidades e tipologia das aulas (individuais, em grupo, de formação geral ou vocacional). Foi também construído um edifício de raiz, onde actualmente se encontra o auditório, no qual se realizam diversas actividades destinadas a médios e grandes grupos: concertos, audições, masterclasses, conferências, entre outros. O auditório encontra-se ainda devidamente equipado com som e luz.

O Conservatório disponibilizou no passado mês de Maio o Relatório de auto-avaliação para o ano 2017/2018, onde se podem encontrar várias informações acerca do corpo discente, docente e não docente. Tendo este relatório como fonte de consulta podemos constatar que no ano lectivo de 2017/2018 o número de alunos inscritos foi de 1017, repartidos da seguinte maneira:

	<b>Integrado</b>	<b>Articulado</b>	<b>Supletivo</b>	<b>Total por Ano</b>	<b>Total por Ciclo</b>
<b>1º Ano</b>	24		40	<b>64</b>	<b>256</b>
<b>2º Ano</b>	24		38	<b>62</b>	
<b>3º Ano</b>	24		38	<b>62</b>	
<b>4º Ano</b>	24		44	<b>68</b>	
<b>5º Ano / 1º Grau</b>	48	22	24	<b>94</b>	<b>188</b>
<b>6º Ano / 2º Grau</b>	48	16	30	<b>94</b>	
<b>7º Ano / 3º Grau</b>	71	10	27	<b>108</b>	<b>287</b>
<b>8º Ano / 4º Grau</b>	48	13	28	<b>89</b>	
<b>9º Ano / 5º Grau</b>	41	19	30	<b>90</b>	
<b>10º Ano / 6º Grau</b>	26		61	<b>87</b>	<b>286</b>
<b>11º Ano / 7º Grau</b>	34		69	<b>103</b>	
<b>12º Ano / 8º Grau</b>	24		72	<b>96</b>	
<b>TOTAL POR REGIME:</b>	<b>436</b>	<b>80</b>	<b>501</b>		
<b>TOTAL DE ALUNOS:</b>				<b>1017</b>	

Tabela 1: Distribuição dos alunos por nível e regime.

A distribuição dos alunos foi a seguinte:

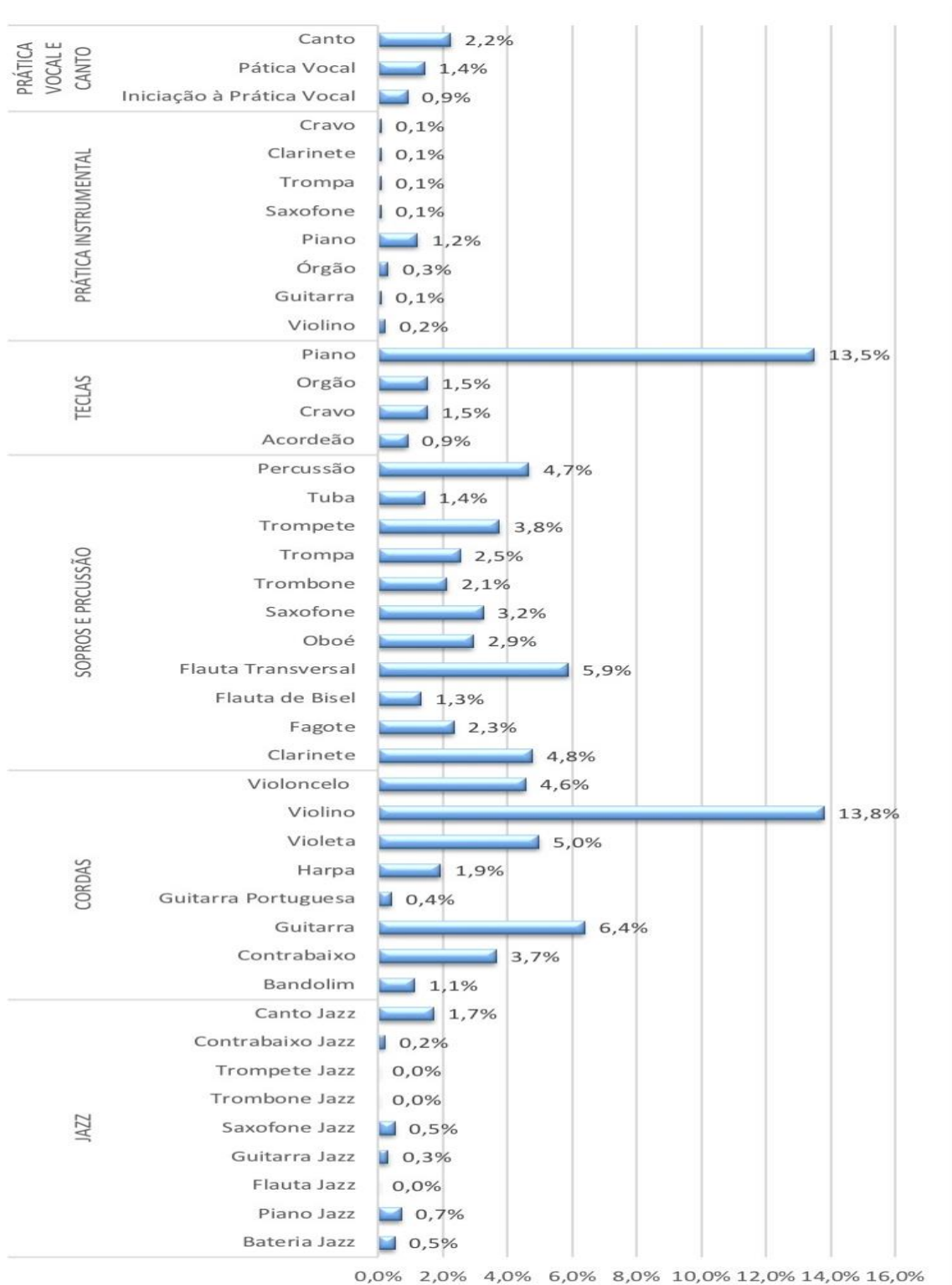


Figura 1: Distribuição dos alunos por instrumento

Podemos constatar que piano e violino foram os instrumentos com mais inscrições, com mais do dobro do que os outros instrumentos. Por outro lado, a variante

de Jazz representava apenas uma pequena percentagem de alunos inscritos, e com dois instrumentos sem frequência, trompete e trombone.

O corpo docente foi composto por 190 professores, sendo que 84 eram contratados, 87 do Quadro de Escola, 5 do Quadro de Zona Pedagógica e 7 em Mobilidade por Doença. Ausentaram-se 7 professores, 5 solicitados noutras escolas e 2 em licença sem vencimento.

O pessoal não docente tinha 18 assistentes operacionais, 9 com contrato e 9 do quadro de escola, e 7 assistentes técnicos, todos do quadro de escola.

### **3. Princípios e valores**

No seu terceiro capítulo, intitulado “Missão”, o projecto educativo do CMP apresenta os princípios e valores, linhas orientadoras e plano de acção. Segundo as próprias palavras, a missão primordial do CMP é a de “garantir uma formação integral de excelência na área da Música, orientada para o prosseguimento de estudos.” (Projecto Educativo, s. d., p. 10).

Por ser uma escola de ensino vocacional, e por se destinar a alunos com comprovada aptidão musical, o CMP procede a uma selecção dos seus estudantes por meio de provas práticas, “testes específicos ou outros processos de seriação e selecção” (Projecto Educativo, s. d., p. 10).

Transcrevem-se de seguida os princípios das escolas vocacionais:

“Enunciam-se de seguida os princípios e valores que norteiam a acção global destas escolas. Assim, o Ensino Artístico Especializado da Música:

- 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.”

(Projecto Educativo, s. d., p. 10)

Como linhas orientadoras, o Conservatório proporciona:

“a) A preparação dos alunos, através de uma formação de excelência, orientada para o prosseguimento de estudos, no ensino superior; para a entrada no mercado de trabalho, em profissões de nível intermédio; para o desenvolvimento cultural do indivíduo, numa perspetiva de formação integral;

b) A formação específica do aluno, proporcionando-lhe o conhecimento e domínio das diversas áreas que integram a sua formação musical. Esta deverá contemplar uma sólida formação ao nível da prática instrumental; uma aprofundada formação teórico-prática ao nível das ciências musicais; uma elevada capacidade de leitura musical; um domínio interpretativo de diferentes géneros e estilos musicais; familiaridade com o repertório contemporâneo e competências para a sua interpretação; prática continuada de música de conjunto.”

(Projecto Educativo, s. d., p. 11)

Neste capítulo apresenta-se ainda o plano de acção, com as estratégias planeadas para diversos aspectos respeitantes não só às principais características do ensino especializado de música, como também ao bom funcionamento da escola e uma adequada gestão de recursos.

#### **4. Oferta educativa**

O Conservatório tem na sua oferta educativa quatro tipos de regime de frequência: regime integrado, supletivo, articulado e cursos livres (nos instrumentos listados abaixo

e nas áreas de Jazz e Música Tradicional). A variante de Jazz também está disponível em instrumento ou canto.

1º ciclo/ Iniciação	Curso Básico de Música	Curso Secundário de Música (instrumento, formação musical ou composição)	Curso Secundário de Canto
Regime integrado ou supletivo	Regime integrado, articulado ou supletivo.	Regime integrado, articulado ou supletivo.	Regime integrado, articulado ou supletivo.
Horário diurno	Horário misto	Horário misto	Horário misto
4 anos (inicia 1º ano)	5 anos: 1º grau (inicia no 5º ano)	3 anos	3 anos
	Habilita: 9º ano de escolaridade / Curso Básico de Música	Habilita: 12º ano de escolaridade / Curso Secundário de Música	Habilita: 12º ano de escolaridade / Curso Secundário de Canto

Os instrumentos ministrados são os seguintes: acordeão, bandolim, canto, clarinete, contrabaixo, cravo, fagote, flauta de bisel, flauta, guitarra clássica, guitarra portuguesa, harpa, oboé, órgão, percussão, piano, saxofone, trombone, trompa, trompete, tuba, violeta, violino e violoncelo.

A oferta educativa do Conservatório de Música do Porto e os planos de estudo aprovados para os cursos Básico e Secundário são regulamentados pelos seguintes documentos legislativos:

“Portaria nº 243-B/2012 de 13 de Agosto:<sup>3</sup>

**Sumário:** Cria os cursos secundários de Dança, Música e de Canto Gregoriano, aprova os respetivos planos de estudo, a ser ministrados nos estabelecimentos de ensino público e privados e estabelece o regime de organização e funcionamento, avaliação e certificação dos cursos mencionados.”

“Portaria n.º 225/2012 de 30 de julho:<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Obtido de <https://dre.pt/pesquisa/-/search/430061/details/maximized>

<sup>4</sup> Obtido de <https://dre.pt/pesquisa/-/search/179304/details/maximized>

**Sumário:** Cria o curso básico de Música, Dança e de Canto Gregoriano, dos 2.º e 3.º ciclos, aprova os respetivos planos de estudo, estabelece o regime de organização, funcionamento, avaliação e certificação dos cursos referidos bem como o regime de organização das Iniciações em Dança e em Música do 1.º ciclo, do Ensino Básico.”

## 5. Departamento de teclas

Abordar o curso de piano do Conservatório de hoje, implica também olhar para o passado e saber como começou parte da tradição pianística na cidade do Porto.

Na segunda metade do século XIX, a cidade assiste ao desenvolvimento e prosperidade de vários aspectos tais como o comércio, indústria, tecnologia da época, mas também a nível cultural, com uma progressão no campo das artes e letras. Fundam-se várias associações culturais (Sociedade de Quartetos, 1890; Orpheon Portuense, 1891, Sociedade dos Concertos Sinfónicos, 1910), proliferam negócios de venda de instrumentos e partituras, e o ensino particular de música, em especial do piano, cresce (Cancela, 2017).

Desta forma, esta estrutura e tradição proveniente das aulas particulares deste instrumento, cuja evolução era acompanhada através de apresentações públicas, foi levada posteriormente para o Conservatório, aquando da sua fundação em 1917. O corpo docente inicial era composto por Pedro Blanco, José Cassagne, Luiz Costa, Joaquim de Freitas Gonçalves, Raymundo de Macedo e Ernesto Maia, muitos deles pianistas e professores conceituados e cuja formação vinha de Lisboa ou Alemanha.

Actualmente, o panorama organizacional do curso de piano no Conservatório é diferente. Enquadrados na sua estrutura pedagógica, incluem-se os departamentos curriculares, responsáveis pelo:

- a) O desenvolvimento e concretização do Projeto Educativo do Conservatório;
- b) A colaboração com o Conselho Pedagógico e o Diretor, na promoção da qualidade educativa da escola e no acompanhamento eficaz do percurso escolar dos alunos;
- c) O reforço da articulação curricular na aplicação dos planos de estudo em vigor, bem como de componentes curriculares específicas da escola;

d) A coordenação pedagógica e didácticas dos cursos, em função dos respetivos planos de estudo;

e) A organização, acompanhamento e avaliação das atividades pedagógicas e artísticas dos alunos.

(Regulamento Interno, 2014, p. 12)

O departamento curricular dos instrumentos de teclas é composto pelos grupos de piano, cravo, órgão, piano – jazz, acordeão e disciplinas de opção. O corpo docente é composto por António Oliveira, Dina Resende, Eduardo Resende, Emília Gonçalves, Helena Galante, Joana Neto, Lígia Madeira, Luísa Ferreira, Manuela Costa, Maria José Souza Guedes, Rosgard Lingardsson, Sílvia Lopes e Teresa Xavier.

Como pianistas acompanhadores leccionam os professores Aida Sigharian Asl, Antónia Brandão, Chistina Margotto, Cristóvão Luiz, David Ferreira, Francesca Serafini, Isabel Sá, Jairo Grossi, João Queirós, Jorge Montenegro, Lúcia Rodrigues, Maria João Fernandes, Olga Amaro e Vítor Pinho.

## **6. Actividades realizadas**

Na organização das actividades da escola tem sido possível conciliar a distribuição de serviço com outras actividades artísticas desenvolvidas pelos professores fora da escola, na convicção de que o desenvolvimento de uma carreira artística pública valoriza os professores e qualifica-os, mais plenamente, para as funções pedagógicas.

Contribuindo para tal, no presente ano lectivo 2018/2019 o CMP organizou várias actividades, todas de grande relevância, na própria instituição e no exterior, que se apresentam de seguida, listadas por meses e dias.

Nas instalações do Conservatório efectuaram-se as seguintes actividades:

### SETEMBRO 2018

22: “A música das palavras” – leitura de poemas de alunos do 4º ano

### OUTUBRO 2018

1: Dia do Diploma – Dia Mundial da Música, concerto da orquestra e entrega de diplomas dos alunos de 8º grau de 2017/2018

2: concerto de piano por Mateus Barros, nas comemorações do centenário de nascimento de Júlio Resende

14 e 15: demonstração de violinos e violas de Cremona

15: encontro com José Botelho, moderado por António Saiote

18: cerimónia de entregas de bolsas de estudo para o ensino superior a  
Gonçalo Silva

22: Projecto Steam – concerto da Orquestra Jazz

23: concerto pedagógico “Música e ciência” com Ensemble Vocal Pro  
Música (EVPM)

26 e 27: masterclasse de flauta com Katharine Rawdon

29: audição escolar (harpa, piano, saxofone e flauta)

30: recital de percussão de João Miguel Braga Simões e Vítor Castro

#### NOVEMBRO 2018

22: concerto de professores em homenagem a Santa Cecília

27: audições escolares (flauta, oboé, saxofone, piano, percussão, clarinete,  
violino, harpa)

28 e 29: “O piano hoje; últimos desenvolvimentos do piano moderno” –  
palestra da YAMAHA

#### DEZEMBRO 2018

4: audições escolares (classe de conjunto, flauta, viola, saxofone, piano,  
canto, violino, trompa, oboé, violoncelo, clarinete, harpa, percussão, fagote) e  
audições de classe (Professoras Andreia Pereira e Elen Teles de oboé; Professoras  
Liliana Coelho e Margarida Reis de canto; Prof. Tiago Abrantes de clarinete)

6: músicas e sabores de natal (no piano bar do CMP) – classes de alemão e  
italiano

7: masterclasse de cravo com Michio O’Hara

17 e 18: workshop de edição de partituras (programa Finale), nível básico

18: prémio Conservatório de Música do Porto/Casa da Música – Sara Pais  
(saxofone) e José Miguel Borges (piano)

#### JANEIRO 2019

4: viagem e reencontros pelo barroco francês – Rafaela Salgado e Jorge Silva

9: audição das classes de composição da ESMAE

16: audições (saxofone, tuba, clarinete, fagote, contrabaixo, violino, canto,  
flauta de bisel, eufónio, piano, viola, violoncelo, flauta, harpa, percussão)

18: lançamento do livro “A Orquestra na Baleia” – Orquestra Clássica do  
Centro com participação do coro de 5º ano do Conservatório de Música do Porto

24: recital de música e poesia: Jaime Mota (piano), Palmira Troufa (voz) e

Fernando Valente (música)

30: audições (tuba, saxofone, viola, trombone, canto, violoncelo, flauta, clarinete, violino, trompa, oboé, piano, oboé, fagote, guitarra, percussão e duo saxofone percussão)

#### FEVEREIRO 2019

2: audições de classe (Prof. Luís Carrapa, Prof.<sup>a</sup> Mónica Resende e Prof.<sup>a</sup> Sofia Nereida de flauta da bisel e cravo, Prof.<sup>a</sup> Oxana Chevts de violoncelo, Prof.<sup>a</sup> Ângela Alves de violoncelo e Prof. António Oliveira de piano)

6: concertos das orquestras de 2º e 3º ciclo

9 e 10: masterclasse de clarinete com David Silva

10: workshop de harpa com Jacqueline Kerrod

10: concerto de harpa e percussão com Jacqueline Kerrod e Pedro Melo Alves

14: audições (canto, piano, violino, flauta, clarinete, trompa, percussão, acordeão, bandolim, fagote, saxofone)

15: projeto “Ensaios abertos noturnos 2019” por Ariana Dantas. “A Quimera de Ouro” coma Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

16: workshop “Ritmos sem fronteiras” baseado no Livro de Reppolho “Dicionário ilustrado de ritmos e instrumentos de percussão” - workshop destinado a alunos de percussão do Conservatório de Música do Porto

16: audições de classe (Professoras Rosgard Lingardsson, Maria José Souza Guedes e Lígia Madeira de piano; Professores Tiago Cassola e António Vieira de guitarra e bandolim; Prof. Francisco Soares de percussão, Professoras Angelica Salvi e Áurea Guerner de harpa e Prof. Paulo Peres de guitarra)

18 fevereiro a 2 de março: concurso interno

#### MARÇO 2019

2: participação da orquestra de cordas dedilhadas do CMP e do coro Voz Nua na abertura da XXIV exposição de Camélias do Porto

2: audição de carnaval das cordas friccionadas do 2º ciclo

4 e 5: masterclasse de tuba, eufónio e trombone com Ricardo Antão (actividade inserida no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música da ESMAE)

4: palestra com Jorge Montenegro

5 e 6: exposição de tubas e trombones

6: masterclasse de trombone com João Martinho

9 e 10: quintetos para o quinto aniversário da orquestra XXI, quinteto de alunos do CMP, concertos no Porto e em Ílhavo

11 a 15: semana aberta da Variante Jazz do CMP, aulas abertas, miniconcertos, concerto da Orquestra Jazz e professores, *jam session*

13: audições de classe (Prof. Filipe Bernardo de trompa, Professores Emanuel Melo, Alexandre Correia e Joana Gonçalves de violino)

14: audições (viola, flauta, fagote, violino, oboé, canto, piano, acordeão, harpa, percussão, saxofone, trompete)

16 e 18: workshop de violino ABC do violino com Tiago Afonso

18: audições de pequenas madeiras

19: “Música Portuguesa para flauta solo” audição da classe de flautas do Prof. Marco Pereira, audição comentada por Beatriz Alves

20: concerto “Pele, madeira, metal” – obras de Jorge Prendas

21: palestra com Ricardo Matosinhos com o título “Composições para flauta” (actividade inserida no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música de Aveiro)

21 a 23: masterclasse de fagote com Pedro Silva

22: Projeto “Ensaios abertos noturnos 2019” com Ariana Dantas – “Dó-ré-mi”

27 a 29: VIII Semana da Guitarra do CMP: masterclasse com Johan Fostier, Concertos com Paulo Peres, Johan Fostier, Ricardo Alves Pereira e dos alunos da masterclasse

#### ABRIL 2019

1: audição das classes de composição da ESMAE

2 a 4: Concertos Finais - apresentação dos alunos finalistas

6: masterclasse de eufónio com Inês Luzio

6: encontro com o compositor Pedro Junqueira Maia

8, 9 e 11: audições de classe (Prof. Tiago Abrantes de clarinete, Prof.<sup>a</sup> Joana Neto de piano, Professoras Ariana Dantas, Ângela Neves e Emília Vanguelova de violino, Professoras Hazel Veitch e Beata Costa de viola d’arco e Professores Luís Granjo, Manuel Luís Azevedo e Rui Brito de trompete)

8 a 11: estágio de orquestra de sopros e percussão com Carlos Marques

9: masterclasse de bateria com Marcelo Aires

11: VI workshop de clarinete com José Ricardo Freitas – “Conceitos elementares e fundamentais do clarinete”

12: projeto “Ensaio aberto noturno 2019” com Ariana Dantas - *Stabat Mater* de A. Dvorák

12 a 14: Double Reed Festival 2019 - festival de palhetas duplas (oboé e fagote)

29: concerto de professores - concerto comemorativo da inauguração do Auditório do Conservatório de Música do Porto e de homenagem aos professores recentemente aposentados

30: audição de turma do 4º ano

#### MAIO 2019

2: “Do Brasil à Catalunha” - recital de piano com Cláudio Suzin Rodríguez

2 e 3: masterclasse de flauta transversal com Nuno Inácio

4: concerto de classes de conjunto - orquestra de cordas juvenil, orquestra de sopros juvenil e coro juvenil

6: audições (acordeão, piano, eufónio, trompa, canto, violoncelo, clarinete, viola, oboé, percussão, violino, flauta, fagote)

7: entrega de Prémios e Concerto de Laureados do Concurso Interno 2019

8: audição de violoncelo - intercâmbio de alunos da Escola de Música de Perosinho e Conservatório de Música do Porto

11: audições de classe (Prof. Robert Glassburner de fagote, Professoras Helena Galante, Teresa Xavier e Lígia Madeira de piano, Prof.<sup>a</sup> Suzanna Lidegran de violino e Prof. Mário Carreira de Guitarra)

11 e 12: “O pequeno limpa-chaminés” (Benjamin Britten) - projecto de estúdio de ópera, grupo de música contemporânea e coro dos pequenos cantores

14: participação do coro do 7º ano na apresentação do CD “Daqui e do mar eu vou-te contar”

15: “A Máscara da Técnica Vocal VS A Máscara da Personagem” apresentação do projecto de Prática Supervisionada de Daniela Rego

15: concerto de Piano de 1º ciclo nas comemorações do Dia Internacional da Família

17: 6º Jazz no Conservatório de Música do Porto “The Art of Nat & Day” - 100 anos de Art Blakey, Nat King Cole e Anita O’Day, concertos de Combo 12, Orquestra Jazz, Professores CMP e Combo ESMAE + Jam Session

30: concerto de Pedro Telles (barítono) e Jairo Grossi (Piano)

30: grupo de música contemporânea e orquestra de sopros do CMP

### JUNHO 2019

1: “O segredo da floresta” - espetáculo dos alunos de 1º ciclo e iniciação do CMP

3: comemoração do dia mundial da criança - trio de trombetas e duo de saxofones

5: concertos da orquestra do 2º e 3º ciclo

6: concerto de encerramento do ano lectivo 2018/2019 - Rodrigo Allen Pinho (percussão), Duarte Soares (piano), Liliana Coelho (soprano), Luísa Barriga (soprano), Margarida Reis (Mezzo-soprano) Coro e Orquestra Sinfónica do CMP

8: concerto das Orquestras Infantis de Sopros e Cordas

15 e 16: workshop de música de câmara para conjuntos de cordas friccionadas, guitarras e harpas do 5º, 6º e 7º anos de escolaridade - orientado por Olena Sokolovska e Pedro Ospina

Fora do Conservatório registam-se estes eventos:

### SETEMBRO 2018

29: ensemble de trompetes no Aquaporto, Festival da Água

### DEZEMBRO 2018

8: participação do CMP no “Natal à Porta” – actuação de duo, quarteto e sexteto de saxofones na Escadaria de Santo Ildefonso

13: participação de um duo de saxofones na cerimónia de assinatura do protocolo de colaboração entre o Exército Português e a união de freguesias do centro histórico do Porto no Palácio da Bolsa

13: Oratória de Natal com o Coro do Conservatório, Coro Polifónico da Lapa, Coro da Sé Catedral do Porto, EVPM, Orquestra do CMP, Patrícia Quinta, Fernando Guimarães e Nuno Dias na Sala Suggia – Casa da Música

14: quarteto de flautas no almoço de natal da DGEstE

15: ensemble de flautas do CMP no Museu Romântico

16: participação do CMP no “Natal à Porta” – actuação do quarteto de flautas na Avenida dos Aliados

### JANEIRO 2019

5: participação do CMP no “Natal à Porta” – actuação do Coro dos Pais no

mercado temporário do Bolhão

17: orquestra de jazz do CMP na Escola Artística Soares dos Reis

FEVEREIRO 2019

15: projeto “Ensaios abertos noturnos 2019” por Ariana Dantas. “A Quimera de Ouro” com Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, na Casa da Música/CMP

16: participação do quarteto de flautas no “Bolhão em Festa”, no mercado temporário do Bolhão

26: audição de guitarra portuguesa na Rua de São João

MARÇO 2019

8: concerto da orquestra de sopros do CMP na Igreja da Nossa Senhora da Lapa

15: concerto das classes de órgão do CMP na Igreja de Sendim, Felgueiras

15: concerto “Projeto nova música para novos músicos” por Gonçalo Silva (saxofone) no Teatro Aveirense

21: concerto de um quarteto jazz em Liubliana, Eslovénia

29 e 30: Dante no Porto “Purgatório” – espetáculo com Pedro Santos (acordeão), no Centro Português de Fotografia

30: concerto da Orquestra de Guitarras e de Cordas Dedilhadas do CMP na Igreja da Misericórdia

30: concerto das classes de guitarra no Museu Romântico do Porto

30: audição de viola d’arco - intercâmbio com alunos da Escola de Música de Perosinho e Conservatório de Música do Porto na Escola de Música de Perosinho

ABRIL 2019

5: concerto de flauta de bisel, guitarra, orquestra secundário do CMP e orquestra de cordas do CMP na Igreja da Misericórdia do Porto

6: participação de um duo de saxofones nas comemorações do Dia da Universidade Lusófona do Porto

MAIO 2019

10: participação de um quarteto de flautas na Gala Solidária de apoio à reconstrução das missões franciscanas missionárias de Nossa Senhora (Beira, Moçambique, região gravemente afectada pelo furacão Idai), no Seminário de Vilar

18: coro de flautas do conservatório de música do porto - Igreja Paroquial de Valadares

#### JUNHO 2019

14: concerto das Orquestras de Cordas Dedilhadas e Guitarras na Igreja Privativa da Misericórdia do Porto

15: participação do ensemble de saxofones no “Bolhão em Festa”, no mercado temporário do Bolhão.

## Capítulo II | Prática de Ensino Supervisionada

### 1. Introdução

A evolução do ensino em Portugal tem vindo a mudar bastante. Desde 1960 que se assistem a vários e diferentes impulsos, quase decenais. Primeiro com o aumento do número de professores, passando pela criação da formação de professores a nível universitário, subsequente profissionalização e posteriormente a sua formação contínua – com o objectivo de não apenas reciclar os professores, mas também qualificá-los para outras funções (Nóvoa, 1992).

No que concerne ao ensino de música, também muito tem vindo a mudar. A habilitação profissional dos professores de música era obtida através dos conservatórios situados, na altura, apenas em Lisboa e no Porto. Com o Decreto-Lei 310/83 é criada uma distinção entre escolas de ensino artístico (música, dança, teatro) de nível básico, secundário e superior. Isto permitiu o surgimento de níveis mais estruturados e abrangentes no ensino de música. A nível de formação de professores de música, actualmente existem os mestrados em ensino de música que garantem a profissionalização após a sua conclusão, um factor desejável para o corpo docente das escolas de música, do ensino público ou particular. A nível de legislação, o Decreto-Lei nº 79/2014 de 14 de Maio vem reorganizar os diplomas em dois ciclos de estudos: 1) licenciatura, onde se formam as bases para a docência e 2) mestrados, onde se asseguram as bases e se formam outras competências especializadas na áreas didácticas gerais e específicas, bem como a “iniciação à prática profissional, que culmina com a prática supervisionada” (Direção-Geral da Administração Escolar, s.d.).

A Prática de Ensino Supervisionada é uma unidade curricular que se afirma como o elemento central do Mestrado em Ensino de Música. Segundo a regulamentação da ESMAE, esta UC realiza-se no 3º e 4º semestres, pretendendo assim uma mobilização de saberes transversais adquiridos ao longo do curso e que “permitam uma intervenção eficaz na área específica de cada especialização” (ESMAE, 2018, p. 20). Este mestrado tem como objectivos a habilitação profissional para a docência do ensino de música e

uma sólida formação no domínio da educação e suas metodologias e didácticas apropriadas para exercer uma prática educativa de excelência (ESMAE, s.d<sup>5</sup>).

Tendo em vista a possibilidade de oferecer a toda a comunidade educativa um ensino de maior qualidade e excelência, tem-se vindo a assistir à tendência de as escolas do ensino especializado em música acolherem em si um número cada vez maior de docentes profissionalizados. De forma a adquirir e sedimentar características fundamentais em educação, tais como psicologia, desenvolvimento, sociologia, currículo, gestão escolar, metodologias e didácticas, afigura-se uma mais valia a formação nesta área, para poder desempenhar da melhor maneira a função de professor. Assim, tudo o que se realiza neste mestrado tem o potencial para nos ajudar a sermos bons professores.

Este capítulo contém uma apresentação da organização da prática educativa, onde constam os programas que regem os diferentes graus do Conservatório, os parâmetros gerais (com quem e onde estagiei, quais os requisitos para o professor cooperante), os professores envolvidos (professora supervisora e professor cooperantes) e uma breve descrição de cada uma das alunas. Os seus nomes foram omitidos por razões de protecção de dados, tendo-lhe atribuído letras (A, B, C e D). Numa parte mais descritiva, exponho o cronograma detalhado das aulas e quatro exemplares dos registos das aulas observadas e supervisionadas, dois para cada tipo de aula (por haver um número elevado de registos, os restantes estão no Anexo II). No fim, incluo os pareceres dos professores cooperante e supervisora e ainda as minhas próprias considerações finais.

## **2. Organização da prática educativa**

### **2.1 Programas e matrizes**

As matrizes dos programas e avaliação, apesar de adaptadas às especificidades e objectivos de cada grau, têm dois critérios principais: saber estar e saber fazer. O primeiro engloba capacidades pessoais e sociais (respeito, responsabilidade, assiduidade, empenho, curiosidade, capacidade de trabalho, entre outras). O segundo diz respeito ao “cumprimento do programa mínimo exigido para cada ano de acordo com os seguintes critérios: estudo e interesse, musicais, técnicas” e ainda a participação em audições,

---

<sup>5</sup> Retirado de <https://www.esmae.ipp.pt/cursos/mestrado/40001315>. Consultado em 20/05/2019.

masterclasses e concursos (Critérios de avaliação, ano lectivo 2016/2017, p. 4). Os objectivos incidem no desenvolvimento da técnica, enquadramento das obras no estilo e aperfeiçoamento das mesmas com rigor, demonstrar uma sólida cultura musical, conhecer interpretações de referência, aplicar conhecimentos interdisciplinares, desenvolver a autoavaliação e sentido crítico.

Os programas do 4º, 5º, 7º e 8º grau encontram-se disponíveis no Anexo I. Apresento apenas estes graus por terem sido os níveis referentes às alunas que acompanhei durante o ano lectivo.

## **2.2 Parâmetros gerais**

Como referido anteriormente, a escola que escolhi e que me acolheu para realizar a minha Prática Educativa foi o Conservatório de Música do Porto. Para além do contacto prévio que tive, enquadrado na realização do relatório de observação da UC Introdução à Prática Educativa (primeiro ano de Mestrado em Ensino de Música), a história, tradição e qualidade desta escola tornam-na numa instituição que indubitavelmente marcou e marca a sua posição no ensino de música na cidade do Porto. No âmbito do relatório para Introdução à Prática Educativa foi necessário observar algumas aulas e outras actividades, tendo sido o contexto inicial dos contactos com o professor Eduardo Resende. Paralelamente, e segundo o descrito no artigo 10 do Anexo I do Regulamento Geral de Mestrados da ESMAE, o professor cooperante deve reunir alguns dos parâmetros listados abaixo:

- a) Capacidade pedagógica, científica e técnica referenciada pela direcção;
- b) 5 anos de experiência mínima no ensino;
- c) Profissionais com dinâmicas de trabalho colaborativo e hábitos de reflexão;
- d) Profissionais interessados na formação em supervisão;
- e) Profissionais formados para contextos e comunidades diferentes.

Por me ter acolhido de braços abertos, manifestar uma prática inclusiva e comunicativa e se poder enquadrar nos parâmetros previamente mencionados, pareceu-me apropriado desenvolver a minha prática educativa com este professor.

De acordo com o artigo 2, alínea c), ponto I da Anexo I do Regulamento Geral de Mestrados da ESMAE, as aulas deverão ter a duração de 90 minutos sempre que possível. Neste sentido, e seguindo o horário do professor cooperante, a distribuição das alunas fez-se da seguinte forma: duas aulas de 45 minutos de duas alunas de secundário à segunda-feira e duas aulas de 45 minutos de duas alunas de básico à terça-feira. Esta foi a opção escolhida para conseguir cumprir os 90 minutos completos.

Ainda reflectindo sobre a prática educativa, considero pertinente referir dois documentos de apoio sobre esta actividade. *Teoria e Prática de Observação de Classes. Uma estratégia de Formação de Professores* (1994) de Albano Estrela e *Observação de Aulas e Avaliação do Desempenho Docente* (2011) de Pedro Reis para o Conselho Científico para a Avaliação de Professores (CCAP). Abordando a observação de aulas, estes autores classificam esta actividade em tipos e naturezas, respectivamente.

As observações podem ser do tipo ocasional, sistemático ou naturalista. A observação ocasional é realizada pela escolha do observador, implicando descrições detalhadas; a observação sistemática ocorre através da repetição e validação, isto é, realizando as actividades mais do que uma vez e confirmando os aspectos em cada repetição; por fim, a naturalista é a observação que acontece em meio natural, descrevendo a actividade à medida que decorre. Neste tipo de observação pode ainda distinguir-se a posição do observador perante a actividade: participante (ou seja, o seu envolvimento nas actividades) ou não participante (se não interfere em nada).

A natureza pode ser informal ou formal. A primeira refere-se a uma observação de curta duração e focada em aspectos específicos, podendo haver uma breve reunião posterior para discussão da observação. A observação formal implica um processo de planeamento e reuniões anteriores à observação em si e posterior repetição de sequências. Importa ainda referir que estes termos não são rígidos e exclusivos; isto é, pode haver observação ocasional num contexto formal bem como uma observação naturalista em ambiente informal.

De acordo com estas classificações, posso considerar a minha observação como naturalista formal, pois assisti às aulas e demais actividades (audições, masterclasses) no seu contexto habitual e de forma regular, descrevendo o decorrer da situação. Enquanto observadora, a minha presença foi activa, logo, fui uma observadora participante.

## 2.3 Descrição das alunas

### Aluna A

A aluna A frequenta o 8º grau em regime integrado, tendo realizado todo o seu percurso pianístico com o professor Eduardo Resende; por esta razão, tem uma situação bastante estável (no sentido em que não teve mudanças de professor ao longo da sua aprendizagem). É também uma aluna cujo contexto familiar é favorável ao foco no estudo de instrumento, visto a mãe ser instrumentista profissional e professora de instrumento, bem como ter um a irmã que, da mesma forma, prosseguiu os estudos nesta área.

Apesar de no início do ano não manifestar interesse em prosseguir o estudo do instrumento a nível superior, no fim do segundo período a aluna comunicou ao professor e a mim que mudara os planos e decidira fazer provas de acesso a duas universidades. Esta aluna revela uma boa musicalidade, gosto em tocar, mantém-se concentrada e reage rapidamente às indicações fornecidas. Demonstrou ao longo do ano lectivo uma boa capacidade de trabalho, embora inconstante. Esta situação mudou perto do fim do segundo período quando a aluna decidiu fazer as provas de acesso à universidade.

As aulas leccionadas seguiram uma estrutura semelhante à do professor cooperante, tentando focar a atenção tanto em aspectos expressivos como técnicos, de acordo com as necessidades da aluna nas diversas obras. Nas primeiras aulas realizou-se um trabalho direccionado para questões de carácter, pedal, técnica, condução melódica e fraseado. Na última aula, devido ao aproximar das provas de acesso e posterior exame final, e pelo facto de o repertório se encontrar já consolidado, concentrei a minha atenção em questões mais gerais, num sentido de aprimorar as obras como um todo, garantindo coerência e segurança a tocar, trabalhando alguns detalhes quando necessário (pedais, condução das frases, dinâmicas, correcção de alguma nota errada quando recorrente).

### Aluna B

A aluna B encontra-se no 7º grau no regime supletivo e apresenta um percurso estável, tendo estudado desde o início com o professor Eduardo Resende.

Apesar de frequentar o regime supletivo, a aluna está inscrita em todas as disciplinas teóricas e práticas do curso, o que representa uma carga expressiva de trabalho semanal a realizar, independente do trabalho necessário para a escola. Estando inserida

num contexto familiar habituado à música, é uma aluna interessada. Pela situação descrita pelo professor cooperante, esta aluna demonstrou uma rápida e promissora evolução nos primeiros anos de estudo de piano, revelando bastante estudo, muita participação em actividades dentro e fora da escola (audições, concertos, concursos, etc.). Nos últimos anos, contudo, tem dedicado a sua atenção à escola, visto querer seguir para o ensino superior em medicina, o que não lhe dispensa muito tempo para o estudo de piano.

Efectivamente, no decorrer do ano lectivo e com um maior contacto com a aluna e com o seu contexto, tornou-se claro que é uma discente com capacidade para progredir rapidamente, que se mantém interessada e que se esforça para tentar cumprir o pedido, mas, que por vezes se encontra aquém do esperado devido à falta de tempo.

Por essa razão, a sua evolução ao longo do ano lectivo pode não ter sido tão rápida quanto esperado, o que levou a que o desenvolvimento de certas obras, e consequentemente das aulas, fosse mais demorado. No entanto, nas aulas por mim leccionadas tentei manter a estrutura empregue pelo professor cooperante, focando-me ora em aspectos técnicos, ora expressivos. Por questões de insegurança, abordámos diversas vezes uma análise harmónica e estrutural das obras.

### **Aluna C**

A aluna C está no 5º grau em regime integrado, sendo aluna do professor Eduardo Resende desde o início. É uma aluna envolvida com o meio, participando nas actividades propostas no Conservatório e também frequentando concertos fora da escola.

Esta aluna demonstrou uma potencial boa capacidade de trabalho, mas que não foi aproveitada ao longo do ano. Revelou em várias aulas alguma falta de estudo, o que se traduziu numa evolução e consolidação do programa mais demoradas.

Não obstante, o trabalho realizado pelo professor cooperante e pela estagiária incidiram em aspectos técnicos ou expressivos que foram abordados de várias maneiras (mãos separadas, ritmos, divisão do material entre as mãos, análise), havendo sempre diálogo com a aluna de forma a incentivar o seu pensamento crítico e envolvimento.

Apesar de mais demorado em algumas obras em particular, até cerca de meados do segundo período, o trabalho foi mais direccionado para a leitura e montagem de todo o programa, dividido em duas partes, tendo igualmente em atenção a vertente interpretativa. À medida que o fim do ano se aproximava, tornou-se clara a necessidade

de adoptar uma estratégia diferente, no sentido de aprimorar e assegurar que o trabalho previamente realizado não era esquecido.

### **Aluna D**

A aluna D encontra-se no 4º grau em regime integrado, tendo sempre estudado com o professor Eduardo Resende. É uma aluna bastante envolvida com o meio, visto pertencer a uma família de músicos profissionais.

Revelou ser uma aluna bastante aplicada, com uma prática de estudo regular e adequada e atenta às indicações fornecidas ao longo da aula, conseguindo aplicá-las na prática com rapidez. Devido à sua capacidade de trabalho, o programa evoluiu de forma consistente, tendo a aluna tempo suficiente para consolidar bem as obras.

À semelhança das outras alunas, nas aulas leccionadas seguiu uma estrutura semelhante à praticada pelo professor cooperante. Assim, trabalhei as diversas obras com enfoque em aspectos técnicos ou expressivos, com recurso a diferentes formas (mãos separadas, ritmos, divisão do material entre as mãos, análise harmónica ou estrutural, entre outras), havendo sempre diálogo com a aluna de forma a incentivar o seu pensamento crítico e envolvimento. Tal como na aluna C, foi realizado com esta discente um trabalho com a mesma sequência: leitura e montagem do programa, com indicações de interpretação e posteriormente uma consolidação e aperfeiçoamento do trabalho realizado.

## **3.4 Professores**

### **Professora supervisora – Madalena Soveral**

Nasceu no Porto onde iniciou os seus estudos musicais. Continuou a sua formação no Conservatório de Música do Porto e, na qualidade de bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian e da SEC, na École Normale de Musique de Paris. Aluna de sua mãe, Hélia Soveral, estudou também com Reine Gianoli, Marian Rybicki e Claude Helffer. Em 1986 foi-lhe atribuído o prémio “900 Musicale Europeo”.

Desde 1980 que Madalena Soveral se apresenta regularmente em concertos a solo, com orquestra ou integrando várias formações de música de câmara. Entre as actuações em Portugal e no estrangeiro (Itália, França, Reino Unido, Bélgica, Suíça, Marrocos, Macau, Espanha e Brasil) salientam-se as suas participações nos festivais de Nápoles,

Santiago de Compostela, Sceaux, Festival d’Orléans, Festival de Montpellier (Radio France), Mantova (Itália), Festival de Música do séc. XX da UNESCO (Paris), Música Nova (Brasil), Música Viva (Lisboa), I Festival de Músicas Contemporâneas de Lisboa (T.N.S. Carlos), Flâneries Musicales de Reims (2010), bem como na Academia de Santa Cecília (Roma), na Salle Gaveau, no Théâtre du Rond-Point, no Auditorium des Halles (Paris) e no Theatro Municipal do Rio de Janeiro ou mais recentemente na Culturgest e na Casa da Música. Actuou como solista com várias orquestras portuguesas sob a direcção de Manuel Ivo Cruz, Gunther Arglebe, Miguel Graça Moura, Cristóbal Halffter e Omri Hadari.

Ao longo da sua actividade concertística, Madalena Soveral tem dado particular atenção ao repertório do séc. XX, colaborando com diversos compositores e intérpretes. Neste âmbito destacam-se o trabalho com o compositor Giacinto Scelsi, Beat Furrer, e ainda com vários compositores portugueses, com o grupo “Les Percussions de Strasbourg”, bem como a colaboração com o pianista Jean-Louis Haguenuer e os percussionistas Christian Hamouy e Georges van Gucht. Com este grupo participou igualmente em gravações para a Rádio e Televisão Francesa e gravou dois CD’s para a etiqueta francesa P. Verany.

Fez numerosas estreias nacionais de obras de J. Adams (*Phrygian Gates*), Yanacek (*In the Mist*), Roslavets (*Sonata n.º 5*), Scelsi (*Quattro illustrazioni*), G. Crumb (*Five piano pieces*), A. Lourié (*Formes en l’air*), Kurtág (*Yátékok*), P. Schaeffer (*2 a. Bilude em ut*, para piano e banda) bem como estreias mundiais entre as quais refere de forma particular, as peças que lhe foram dedicadas: *Estudos de Sonoridades* de Filipe Pires, *Interrogations* de Miguel Graça Moura, *In Tempore* para piano e electrónica de João Pedro Oliveira, *Dominos* de Sharon Kanach, *Episode* para dois pianos, marimba e vibrafone de Francis Bayer.

Professora Coordenadora na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE) e Investigadora no CESEM, Madalena Soveral é autora de vários artigos e de mais de uma dezena de CD’S com obras do séc.XX, editados em Portugal e no estrangeiro. Em 2013, fez a revisão e edição de obras para piano solo de Jorge Peixinho.

### **Professor cooperante – Eduardo Resende**

Iniciou os seus estudos de piano aos seis anos de idade, com a professora Marília Rocha. Ingressou no Conservatório de Música do Porto, tendo como professores Isabel

Rocha, Hélia Soveral e Fausto Neves com quem terminou o Curso Superior de Piano. Na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto concluiu o bacharelato no Curso de Piano de Acompanhamento, na classe do professor Fernando Jorge Azevedo, tendo obtido o Diploma de Estudos Superiores Especializados (Ensino de Piano), na classe do professor Pedro Burmester. Posteriormente, na área da performance obteve o Mestrado em Música na Universidade de Aveiro sob a orientação de Nancy Harper e Graça Mota. Participou em masterclasses e recebeu orientações de Helena Sá e Costa, Jorge Moyano, Carlos Cebro, Nicole Henriot e Dimitri Paperno. Fez parte do corpo docente da Academia de Música de S. João da Madeira, Artave, e exerceu funções de pianista acompanhador na Escola Profissional de Música de Espinho, onde actualmente lecciona.

Desde 1991 é professor da classe de piano do Conservatório de Música do Porto, onde ingressou por concurso de provas públicas e foi Coordenador do Departamento Curricular de Teclas. Regularmente é convidado a leccionar cursos de técnica e interpretação pianística em diversas escolas do país. Ao longo dos anos, o seu mérito enquanto pedagogo tem sido reconhecido através dos muitos prémios obtidos pelos seus alunos em diversos concursos de piano. É professor formador creditado. Em 2000 gravou um CD de Música Portuguesa (piano e flauta, com o flautista Luís Meireles) para a editora Numérica, com o apoio do Ministério da Cultura e do Instituto Português de Artes do Espectáculo. Tem desenvolvido a sua actividade musical em vários pontos do país, a solo e integrado em grupos de Música de Câmara. Toca regularmente em duo com a violinista Suzanna Lidegran.

### 3. Prática educativa

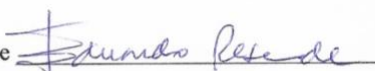
#### 3.1 Cronograma das aulas

Data	Secundário	
	Aluna A	Aluna B
15/10/2018	Observada	Observada
22/10/2018	Observada	Observada
5/11/2018	Observada	Observada
12/11/2018	Observada	Observada
19/11/2018	Observada	Observada
26/11/2018	Observada	Observada
3/12/2018	Leccionada	Leccionada
10/12/2018	Observada	Observada
8/01/2019	Observada	Observada
14/01/2019	Leccionada	Leccionada
21/01/2019	<b><u>Supervisionada</u></b>	<b><u>Supervisionada</u></b>
28/01/2019	Masterclasse	Masterclasse
4/02/2019	Observada	Observada
11/02/2019	Observada	Observada
18/02/2019	Observada	Observada
25/02/2019	Observada	Observada
11/03/2019	Observada	Observada
18/03/2019	Observada	Observada
25/03/2019	Observada	Observada
1/04/2019	Observada a 3/04/19	Faltei <sup>6</sup>

<sup>6</sup> Faltei por motivo de doença. Não foi possível repor esta aula porque a aluna tem apenas uma aula por semana.

24/04/2019	Observada	-----
29/04/2019	<b><u>Supervisionada</u></b>	<b><u>Supervisionada</u></b>
6/05/2019	Observada	Observada
13/05/2019	Observada	Observada
20/05/2019	Não se realizou devido a provas.	Não se realizou devido a provas.
27/05/2019	Observada	Observada

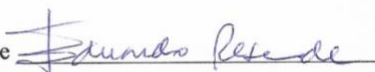
Assinatura do Professor Cooperante



	<b>Básico</b>	
<b>Data</b>	<b>Aluna C</b>	<b>Aluna D</b>
16/10/2018	Observada	Observada
23/10/2018	Observada	Observada
6/11/2018	Observada	Observada
13/11/2018	Observada	Observada
20/11/2018	Observada	Observada
27/11/2018	Observada	Observada
4/12/2018	Leccionada	Leccionada
11/12/2018	Observada	Observada
9/01/2019	Observada	Observada
16/01/2019	Leccionada	Leccionada
22/01/2019	<b><u>Supervisionada</u></b>	<b><u>Supervisionada</u></b>
29/01/2019	Observada	Observada
5/02/2019	Observada	Observada
12/02/2019	Observada	Observada

19/02/2019	Observada	Observada
26/02/2019	Observada	Audição
12/03/2019	Observada	Observada
19/03/2019	Observada	Observada
26/03/2019	Observada	Observada
2/04/2019	Observada	Observada
23/04/2019	Observada	Observada
30/04/2019	<b><u>Supervisionada</u></b>	<b><u>Supervisionada</u></b>
7/05/2019	Observada	Observada
14/05/2019	Observada	Observada
21/05/2019	Não se realizou devido a provas.	Não se realizou devido a provas.
28/05/2019	Não se realizou devido a provas.	Não se realizou devido a provas.

Assinatura do Professor Cooperante



### 3.2 Aulas observadas

Estagiário: Júlia Azevedo	Disciplina: Piano	Ano: 5º grau
Escola   Professor: CMP – Eduardo Resende	Nº de aula: 6	Data:6/11/18

#### **Registo de observação diário** (texto descritivo, crítico e reflexivo)

A aula começou com a execução da escala e arpejo de Sol + 7ª da dominante. Estudo de Czerny: tocou do início ao fim com as duas mãos; identificação dos pontos mais fracos (secção B e C, diferentes do início), trabalho nas dinâmicas e contrastes da mão esquerda da parte B, treino das duas mãos na mesma parte, trabalho de harmonia na parte C. Mãos separadas com metrónomo, aumentando 10 BPM de cada vez, depois junção das duas mãos a uma velocidade mais lenta. Indicações para o estudo. (25 minutos).

Prelúdio de Fragoso: tocou apenas a mão direita até à parte A'. identificação dos pontos mais fracos (não seguir as indicações do compositor). Trabalho da mão direita na 2ª parte do A: parte agitada, trabalho de aspectos expressivos, de intensidade e direcção da melodia. A aluna revelou não ter estudado esta parte com as indicações do professor. Indicações para o estudo em casa (20 minutos).

Estagiário: Júlia Azevedo	Disciplina: Piano	Ano: 7º grau
Escola   Professor: Eduardo Resende	Nº de aula: 2	Data:22/10/18

#### **Registo de observação diário** (texto descritivo, crítico e reflexivo)

A aluna tocou a peça extra em primeiro lugar: Prelúdio de David de Oliveira, apenas a mão direita até onde conseguiu estudar (cerca de 2 páginas). Relatou insegurança por não perceber qual a ideia da obra. Em conjunto dividiram as frases para se melhor entender cada segmento e trabalhar a condução da melodia. Trabalharam também as dedilhações, vozes, padrões e ritmos. Na mão esquerda separaram os baixos do restante acompanhamento, viram cada um individualmente e depois tudo junto, com atenção às

dedilhações também. Depois deste trabalho, o professor pediu à aluna que tocasse com o metrônomo, para garantir que a pulsação fica estabelecida. Terminou com as indicações para o estudo.

De seguida, a aluna tocou o estudo de Chopin com as mãos juntas, até à parte em que retoma o material do início. Como o aspecto mais importante deste estudo é a mão esquerda, começaram por trabalhar apenas essa mão com o metrônomo ligado nos 60. Trabalharam ainda as vozes e articulações, dinâmicas e algumas dúvidas no texto. O professor destacou novamente a importância de saber a harmonia e terminou com as indicações para o estudo (harmonia, dedilhação, apenas mão esquerda com metrônomo sem ser rápido, mas tudo sabido).

Por fim a aluna tocou o prelúdio de Bach com as mãos juntas, apenas o início. Começaram a trabalhar logo a mão direita, com atenção à articulação e energia. Depois fez-se o mesmo trabalho na mão esquerda. Trabalho para a regularidade rítmica. Na fuga, o professor trabalhou as vozes, mostrando bem quando é entrada de tema. Terminou com as indicações para o estudo (2ª e 3ª vozes juntas, todas as vozes separadas, trabalhar menos conteúdo mas com mais qualidade).

### 3.3 Aulas supervisionadas

#### PLANO DE AULA | INSTRUMENTO – PIANO

##### Aula nº 47

**ESTABELECIMENTO DE ENSINO:** Conservatório de Música do Porto

**Ano/Grau:** 8º/ 4º grau

**Duração da aula:** 45 minutos

**Regime de frequência:** Integrado

**Número de alunos:** 1

**Estagiário(a):** Júlia Azevedo

#### OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

OBJECTIVOS GERAIS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alargar o grau de desenvolvimentos técnico a um maior nível de aperfeiçoamento e dificuldade;</li> <li>• Insistir na técnica polifónica;</li> <li>• Enriquecer as sonoridades e a variedade de ataques;</li> <li>• Abordar obras mais complexas;</li> <li>• Interpretar as obras com uma maior compreensão musical, alicerçada em conhecimentos interdisciplinares;</li> <li>• Dominar com segurança e autonomia o estudo individual do instrumento;</li> <li>• Aperfeiçoar competências relacionadas com a performance: concentração, domínio ao nível físico/emocional, memória, expressividade musical, personalidade, criatividade;</li> <li>• Adquirir progressivamente uma cultura musical;</li> <li>• Conhecer diferentes interpretações pianísticas de referência;</li> <li>• Desenvolver o sentido crítico e a auto-avaliação;</li> <li>• Desenvolver a prática de música de conjunto.</li> </ul>
OBJECTIVOS ESPECÍFICOS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Consolidar e aperfeiçoar os componentes relativos às escalas: articulação, igualdade rítmica, clareza, velocidade, extensão no teclado, movimentos de passagem.</li> <li>• Aperfeiçoar aspectos técnicos e performativos: equilíbrio entre melodia e acompanhamento, condução melódica, independência de mãos, dinâmicas, uso de pedal.</li> <li>• Aplicar conhecimentos interdisciplinares.</li> </ul>

### CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

J. S. Bach – Invenção a duas vozes nº 7 (1720/1723). Estilo barroco, independência e coordenação de mãos, condução melódica, vozes, articulação, dinâmicas.

Cramer – Estudo nº 37 (1804). Passagem e cruzamento de mãos, dinâmicas.

C. Debussy – *La fille aux cheveux de lin* (1909/1910). Período moderno, articulação *legato*, controlo de dinâmicas, equilíbrio entre melodia e acompanhamento de acordes, uso de pedal.

W. A. Mozart – Variações em Dó M (1780/1782). Período clássico, repetições e mudança de material, independência de mãos, condução melódica, dinâmicas, acordes.

Escalas (maiores, menores e cromática) e respectivos arpejos – articulação, igualdade rítmica, clareza, extensão no teclado e movimentos de passagem.

### DESENVOLVIMENTO DA AULA

Tendo em conta o pouco tempo restante até à prova final, o trabalho a realizar nas aulas incidirá na audição das obras na íntegra, revisão e aperfeiçoamento das mesmas, corrigindo algum aspecto que necessite de atenção.

Escala maior, homónima menor e cromática com respectivos arpejos em todas as inversões e da 7ª da dominante. (5 minutos)

Estudo (Cramer). Audição do estudo na íntegra, revisão e trabalhado dos aspectos ou partes que se considerem relevantes. Enfoque nas dinâmicas, passagem e cruzamento de mãos e condução das linhas melódicas.

*La fille aux cheveux de lin* (Debussy). Audição da peça na íntegra, preferencialmente memorizada.

Revisão da consolidação dos aspectos trabalhados na aula anterior, que se focam essencialmente no carácter, expressividade e pedais.

Invenção nº 7 (Bach). Se o tempo o permitir, será feita uma revisão do trabalho realizado em casa, com o intuito de aperfeiçoar algumas passagens.

### RECURSOS E FONTES

Piano, banco de piano, lápis e borracha, caderno, metrónomo.

**AVALIAÇÃO**

	Insuficiente	Suficiente	Bom
Consolidar e aperfeiçoar os componentes relativos às escalas e arpejos	A aluna executa as escalas e arpejos com dificuldade, imprecisão rítmica ou de pulsação e de forma irregular.	A aluna consegue executar as escalas e arpejos razoavelmente, com alguns aspectos a melhorar	A aluna consegue executar as escalas sem qualquer dificuldade.
Consolidação e domínio de aspectos técnicos e performativos nas obras.	A aluna revela dificuldades em bastantes aspectos técnicos e performativos nas obras.	A aluna demonstra algum domínio de certos aspectos técnicos e performativos nas obras.	A aluna não demonstra qualquer dificuldade em dominar os aspectos técnicos e performativos das obras.
Aplicar conhecimentos interdisciplinares.	A aluna demonstra muita dificuldade em aplicar conceitos transversais no seu repertório.	A aluna mostra alguns conhecimentos que consegue aplicar no seu repertório.	A aluna identifica e aplica clara e facilmente bastantes conceitos transversais.
Compreender a divisão das obras em partes e relacioná-las entre si.	A aluna não compreende a estrutura das obras.	A aluna compreende a estrutura da obra, mas não consegue relacioná-las entre si.	A aluna compreende claramente a estrutura da obra e relaciona-as entre si.



## REFLEXÃO

A aula decorreu com a devida normalidade e consegui cumprir parte da planificação, tendo apenas faltado a invenção de Bach. De resto, consegui trabalhar todos os aspectos previstos.

Enquanto a aluna executava a escala, corriji-lhe algumas hesitações nalgumas inversões (fragmentando por partes e repetindo). De seguida, trabalhamos o estudo de Cramer. Esta obra tem vindo a ficar mais consolidada nas últimas semanas, e como tal, o trabalho realizado na aula incidiu nas dinâmicas e condução de linhas melódicas. Foquei-me nos compassos onde era necessário fazer um maior contraste de dinâmicas e uma melhor condução, pedindo à aluna que tocasse de várias formas (mãos separadas, exagerando a mudança de dinâmicas, a uma velocidade mais lenta). Foi ainda preciso trabalhar a segurança na transição de compasso, pois a aluna estava a parar ligeiramente entre compassos. Indiquei-lhe a forma de estudar (o último e primeiro tempos de cada compasso) e prosseguimos- A passagem e cruzamento de mãos foram aspectos que a aluna demonstrou ter seguros.

De seguida pedi à aluna que tocasse Debussy. A peça ainda não estava memorizada, mas já demonstrou mais segurança a nível geral. As principais indicações foram relativas às dinâmicas (*crescendo* melhor construído na parte central), carácter (calmo, tranquilo), sonoridade (longínqua no início e fim) e velocidade de algumas passagens (*animé*). Acabado o trabalho, confirmei se a aluna não tinha dúvidas (respondeu que não), apontei no caderno o que fizemos e o que estudar e terminei a aula.

Por fim, conversei com os professores orientadores que me comunicaram que deveria manter as indicações simples e objectivas (especialmente se os alunos forem mais novos), reconhecendo que este é um aspecto que surge e melhora ao longo do tempo de experiência. Ambos os professores terminaram afirmando que a aula decorreu de forma positiva e que o meu trabalho na aula foi adequado.

**PLANO DE AULA | INSTRUMENTO – PIANO****Aula nº 46****ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música do Porto****Ano/Grau: 12º ano/8º grau****Duração da aula: 45 minutos****Regime de frequência: Integrado****Número de alunos: 1****Estagiária: Júlia Azevedo****OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS**

OBJECTIVOS GERAIS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desenvolver a componente técnica;</li> <li>• Conhecer e aplicar princípios fisiológicos da técnica pianística;</li> <li>• Aperfeiçoar o programa a apresentar no recital final;</li> <li>• Aperfeiçoar a leitura <i>prima vista</i>;</li> <li>• Revelar uma sólida cultura musical;</li> <li>• Conhecer diferentes interpretações pianísticas de referência;</li> <li>• Desenvolver a autoavaliação e o sentido crítico.</li> </ul>
OBJECTIVOS ESPECÍFICOS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Continuar a desenvolver a prática de exercícios de maior dificuldade técnica;</li> <li>• Conhecer e aplicar princípios fisiológicos da técnica pianística;</li> <li>• Conhecer, analisar e interpretar obras de diversos períodos;</li> <li>• Aplicar conhecimentos interdisciplinares (análise);</li> <li>• Desenvolver a autoavaliação e o sentido crítico.</li> </ul>

**CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS**

P. I. Tchaikovsky - As Estações op. 37a, Novembro (“Troika”). Estilo romântico, vozes, melodia acompanhada, uso de pedal, saltos.

C. Debussy – *Les Collines d’Anacapri* (Prelúdios, livro 1). Período moderno. Melodia acompanhada, linhas melódicas em diferentes camadas, diversas texturas, uso de pedal, equilíbrio sonoro.

J. S. Bach - Prelúdio e Fuga Sol M 1º caderno. Período barroco, clareza na articulação, vozes, independência de mãos, equilíbrio sonoro.

F. Schubert - Sonata op. posth. 164 em lá menor. Período romântico, uso de pedal, melodia acompanhada, dinâmicas, expressividade, condução melódica.

S. Rachmaninoff - *Etudes-tableaux* op. 33 n 5 em ré menor. Período romântico, acordes, saltos, notas dobradas, condução melódica, vozes.

F. Liszt – Estudo nº 4 “D’après Paganini”. Período romântico, arpejos, repetição de notas, deslocação de mão/braço, mãos cruzadas, clareza de articulação, notas dobradas, velocidade, uso de pedal.

**DESENVOLVIMENTO DA AULA**

Tendo em atenção os planos futuros da aluna, que visam a realização de provas de acesso ao ensino superior e também a prova final de 8º grau, e seguindo o decorrer das aulas nesta última etapa, a aula seguirá um esquema de rodagem de repertório e trabalho focalizado em partes/aspectos problemáticos.

*Les Collines d’Anacapri* (Debussy). Audição da obra na íntegra, revisão de aspectos já trabalhados na última aula. Trabalho a nível de texturas, dinâmicas e equilíbrio sonoro. Esclarecimento de eventuais dúvidas (25 minutos).

Sonata (Schubert). Audição do 2º e/ou 3º andamento na íntegra. Revisão e aperfeiçoamento/consolidação de aspectos/partes já trabalhados e que necessitem de melhoria. Esclarecimento de eventuais dúvidas (20 minutos).

Os tempos indicados servem de referência, caso se revele necessário despende mais ou menos tempo nas obras e/ou se se trabalhar mais alguma obra.

## RECURSOS E FONTES

Piano, banco de piano, partituras, caderno, lápis e borracha, metrônomo.

## AVALIAÇÃO

	Insuficiente	Suficiente	Bom
Conhecer e interpretar obras de diversos períodos.	A aluna não conhece nem consegue interpretar obras de diversos períodos.	A aluna conhece apenas algumas obras ou consegue interpretar apenas algumas obras de diversos períodos.	A aluna demonstra conhecer várias obras de diversos períodos e interpreta com facilidade qualquer obra de qualquer período.
Continuar a desenvolver a prática de exercícios de maior dificuldade técnica.	A aluna demonstra uma fraca ou inexistente prática de exercícios de maior dificuldade técnica.	A aluna demonstra uma prática razoável de exercícios de maior dificuldade técnica.	A aluna demonstra uma boa prática de exercícios de maior dificuldade técnica.
Consolidar as capacidades de leitura, autonomia e gestão de tempo no estudo.	A aluna revela fracas capacidades de leitura, autonomia e gestão de tempo no estudo.	A aluna revela moderadas capacidades de leitura, autonomia e gestão de tempo no estudo.	A aluna revela boas capacidades de leitura, autonomia e gestão de tempo no estudo.
Conhecer e aplicar conhecimentos interdisciplinares: Análise, História da Música, Acústica, entre outros.	A aluna demonstra nenhuns ou pouco conhecimentos interdisciplinares, não conseguindo relacioná-los com o repertório estudado.	A aluna demonstra conhecimentos razoáveis de outras disciplinas, relacionando apenas parte com o seu repertório.	A aluna consegue relacionar os conhecimentos interdisciplinares com o seu repertório.
Desenvolver o sentido crítico e a autoavaliação.	A aluna não se consegue posicionar criticamente nem se autoavaliar.	A aluna tem algumas dificuldades em posicionar-se criticamente ou autoavaliar-se.	A aluna tem um sentido crítico apurado e autoavalia-se conscientemente.

**REFLEXÃO**

A aula decorreu com a devida e esperada normalidade e a planificação foi cumprida.

A aluna demonstrou um grande empenho no estudo e evolução no programa mais recente (*Les Collines d’Anacapri* de Debussy), bem como uma boa consolidação do trabalho realizado nas restantes obras – o 2º andamento da Sonata de Schubert, nesta aula em concreto.

Após ouvir a peça na íntegra, comecei por apontar os aspectos positivos, no sentido de reforçar o bom trabalho que a aluna fez. Depois de um trabalho de base que se foca em corrigir aspectos mais técnicos como articulações, dinâmicas, gesto técnico e dar ferramentas para ultrapassar alguma dificuldade, é fundamental trabalhar aspectos mais expressivos e interpretativos, como a criação do ambiente sonoro apropriado ou liberdade interpretativa. Assim, o trabalho que realizei com a aluna incidiu essencialmente em aspectos expressivos e interpretativos devido a estes mesmos motivos (*tempo cédez*). A aluna manifestou dúvida acerca da distribuição do material musical pelas duas mãos, tal como aparece na partitura. Nesta parte estive a experimentar diferentes configurações possíveis, mas senti alguma dificuldade em sugerir-lhe uma versão acessível e funcional dentro da linguagem da peça. Assim, o professor cooperante e professora supervisora participaram brevemente nesta parte, dando também o seu contributo.

De seguida, apesar de não sobrar muito tempo, a aluna pediu para tocar o 2º andamento da Sonata. Após terminar, indiquei quais os aspectos que necessitavam de atenção (carácter e cuidado sonoro do fraseio) e trabalhámos um pouco nos mesmos até chegar a aluna seguinte.

Os professores cooperante e supervisora elogiaram a abrangência e acuidade de indicações dadas à aluna. Comentaram ainda que o trabalho da estagiária podia ser mais objectivo em alguns parâmetros, no que respeita a dar referências claras de tempo e de suas variantes, partindo de um tempo de referência, por exemplo o tempo I e a partir daí obter uma coesão com as várias indicações temporais constantes na partitura. Foi ainda focada a questão do pedal.

## 4. Reflexões finais

“Constata-se, assim, que a observação pode ser utilizada em diversos cenários e com finalidades múltiplas, nomeadamente demonstrar uma competência, partilhar um sucesso, diagnosticar um problema, encontrar e testar possíveis soluções para um problema, explorar formas alternativas de alcançar os objectivos curriculares, aprender, apoiar um colega, avaliar o desempenho, estabelecer metas de desenvolvimento, avaliar o progresso, reforçar a confiança e estabelecer laços com os colegas.” (Reis, 2011, p. 12)

Ensinar aprende-se: aprendem-se as estratégias, as actividades, os diálogos, o que fazer e não fazer com os alunos, qual o programa adequado, a evolução, a avaliação. Ou seja, ensinar é algo que vem com a experiência; é com o tempo que se percebe que tipo de aluno temos, que programa vai resultar ou não, que tipo de actividade mais adequada para o desenvolvimento de cada aluno, sobretudo quando se trata de um ensino individual, como é o caso do ensino de um instrumento e da especificidade que este acarreta. Para além disso, existe toda uma série de princípios básicos de ensino que são relevantes na formação de cada professor. Para tal tento assistir, tanto quanto possível a cursos, formações ou workshops, de maneira a que consiga aprofundar os meus conhecimentos, adquirir estratégias, entender o que fazer, aprender a adequar o programa. Num contexto vocacionado para o aprofundar ou adquirir conhecimentos e reflectir sobre a prática educativa, tenho assistido aos encontros anuais da European Piano Teacher Association (EPTA) onde já tive contacto com professores de diversos níveis (básico, secundário ou superior) com anos de experiência que partilham as suas opiniões, casos de alunos, dúvidas e/ou investigação realizada sobre alguma questão em particular (composição, análise nas aulas, leitura à primeira vista, improvisação), professores com carreira pianística que falam da tarefa de conciliar as duas actividades e de que forma é que se estas se beneficiam mutuamente, e ou até conhecer como se constrói um legado pedagógico (tal como Helena Sá e Costa fez com inúmeros pianistas e professores de música no Porto e não só).

Num contexto diferente, destaco duas formações que realizei neste ano lectivo, ambas direccionadas para um nível de iniciação: o workshop ministrado por Irina Gorin sobre o seu método “Contos de uma Jornada Musical” e o seminário do curso “Max e Mia”, para trabalhar com crianças dos 4 aos 6 anos. Nestes cursos foi-me possível tomar novamente consciência da importância de desenvolver várias capacidades (audição,

composição, improvisação) numa primeira abordagem do instrumento, bem como adquirir diversas estratégias numa fase que é crucial.

Ao longo deste ano de estágio, com um trabalho próximo e regular com o professor cooperante e as alunas, pude reter alguns pontos importantes para uma boa prática pedagógica.

Em primeiro lugar, a linguagem deve ser mantida de forma simples, clara e adequada a cada aluno, para garantir que este a entende. No trabalho realizado na aula, não há que ter medo de repetir os exercícios ou actividades, por forma a garantir que o aluno entenda o que deve estudar e sobretudo como o deve fazer. Ao mesmo tempo, é fundamental variar as abordagens para uma mesma questão. Em aspectos técnicos, por exemplo, trabalhar com ritmos, ou, em passagens de melodia com acompanhamento em contratempo, fazer apenas a nota do tempo no acompanhamento, são apenas algumas das estratégias que posso apontar. Nas escalas, por exemplo, tentar uma execução por partes, para cima e para baixo numa oitava, e ir juntando progressivamente uma oitava. Também o trabalho com acentos (de 4 em 4, em oitavas, em tercinas) é outro tipo de exercício. A criação de pontos de referência de dedilhação como um modo de organizar a escala em sequências de várias oitavas é uma estratégia vantajosa na medida em que cada nota fica estudada na sua posição específica com a sua própria dedilhação. Assim, ao tocar a escala na velocidade final, qualquer confusão com a dedilhação ou velocidade estará, à partida, ultrapassada.

O papel das dedilhações na realização de uma peça musical é um dos aspectos relevantes do ensino. Estas deverão ser adequadas ao aluno, mas que façam sentido no geral (especialmente no que concerne a acordes ou arpejos). No início deverá ser o professor a indicar as dedilhações e a explicar o porquê da sua utilização. Também em graus mais avançados, encontrar as dedilhações adequadas é tarefa do professor, para ajudar a perceber a sua importância na qualidade sonora, na igualdade, na realização de uma determinada passagem, entre outros aspectos, a fim de obter um resultado mais eficaz do problema em causa. Isto pode ser imediatamente percebido pelo aluno, quer em termos físicos, quer em termos sonoros.

O trabalho do som é um aspecto essencial da aprendizagem e realização de uma obra. Este aspecto deve ser incluído e abordado logo desde início, para que o aluno tenha

consciência da importância de criar um som cuidado, e crie o hábito de abranger essa dimensão quando estuda e interpreta qualquer obra.

Por fim, mas não menos importante também fazer uma breve análise das obras com o aluno, tanto a nível estrutural como harmónico, tentar encontrar padrões ou motivos, perceber o percurso do material.

Apesar de as alunas com as quais estagiei serem todas diferentes, com idades diferentes e características diferentes, alguns dos aspectos acima mencionados foram aplicados de forma genérica, a saber: trabalho detalhado de mãos separadas e/ou de vozes separadas (quando aplicável), correcção de determinadas passagens com recurso a ritmos ou divisão do material entre as mãos, uso recorrente do metrónomo ou análise das obras para consolidar a segurança.

Após terminar este ano, adoptando outra perspectiva, não a de uma aluna mas sim a de uma professora, posso constatar que o trabalho de um professor é um desafio ao saber, é um trabalho ilimitado e constantemente reinventado; nunca saberemos tudo o que há para saber, o que nos leva a procurar as respostas para cada aluno, e, no fundo, para nós próprios. A cada aluno novo que temos desconstruímos um pouco do conhecimento que acumulámos até então; só após esse processo, poderemos reaprender com cada aluno que temos a oportunidade de formar, e acredito que isso nos torna melhores professores. É importante sairmos da ideia fixa de adaptar um método igual para todos; abrir espaço à criatividade e imaginação para atender às questões específicas de cada aluno, sem descurar as metodologias e didáticas gerais. Este é o tipo específico do ensino de música, que se caracteriza por ser um ensino individualizado. Foram estes os parâmetros, que estiveram sempre presentes na minha consciência, que tentei aplicar com os meus alunos, como descrevo de seguida.

## Capítulo III | Projecto de Intervenção

### *Os “Jogos” pianístico-pedagógicos de György Kurtág*

#### 1. Introdução

O meu interesse no tema deste projecto vem das minhas raízes enquanto aluna. Ao longo do meu percurso enquanto discente de piano, pude ter contacto com várias obras modernas ou contemporâneas, sobretudo aquelas que exploram o material de forma menos convencional (*glissandos*, *clusters*, harmonias não tradicionais). Esse contacto, naturalmente, foi criando um interesse crescente no conhecimento mais aprofundado deste tipo de repertório, conhecimento que foi obtido através de diferentes meios, quer assistindo a concertos, quer ouvindo gravações, a par do trabalho pianístico e de pesquisa em torno de certos compositores do século XX (a título de exemplo refiro a minha dissertação de Mestrado em Interpretação Artística *As obras para piano de Luigi Dallapiccola*, 2018). No entanto, reconheço também que esse interesse foi, de certa forma, incutido pelos meus professores, o que se revelou uma excelente oportunidade para o meu desenvolvimento enquanto músico, e também enquanto pessoa. Paralelamente, fui tomando consciência da importância do papel do professor, que deve ensinar, motivar, levar à reflexão. No fundo, deve contribuir para a formação do indivíduo.

Como conjugar, então, música contemporânea e ensino? Realizei uma breve pesquisa de alguns conceitos chave para este projecto. Quando se fala de música contemporânea, tem-se como referência a mudança do século XIX para o século XX<sup>7</sup>. Tal como em muitos outros campos, este século foi uma época de mudanças (nos costumes, na educação, na tecnologia, nos sistemas sociais e, claro, na música). A música surge então como uma forma de romper as estruturas e harmonias tradicionais. Pode ser caracterizada pelo uso invulgar de elementos como o som, ritmos, compassos, harmonias, dinâmicas e timbres ou exploração e inclusão de elementos novos ou diferentes, como sons electroacústicos, objectos do quotidiano que são usados como adereços (os pianos

---

<sup>7</sup> O termo “música contemporânea” associa-se à estética dos anos 50, sendo que o termo persistiu até aos dias de hoje. Apesar não ser a mais correcta, é conhecido o seu significado e manteve-se assim escrito neste trabalho.

preparados, por exemplo) ou formas diferentes de tocar o instrumento (Grossi, 1990; Boal-Palheiros, Ilari, & Monteiro, 2006; Fernandes, 2012). Quando esta área chega ao ensino, é o professor que tem a responsabilidade de se manifestar como um modelo para o aluno (Lehmann, Sloboda, & Woody, 2007). A posição e importância do professor para ensinar música contemporânea é a mesma do que outra época ou género qualquer: “cabe ao professor despertar interesse do aluno pela prática musical, audição consciente e concentrada, e ainda, execução de variados estilos, entre eles, a música contemporânea” (Fernandes, 2012, p. 30).

O terceiro capítulo estrutura-se da seguinte forma: identificação da problemática e objectivos e qual o plano a seguir de forma a melhorar a mesma. De seguida apresento as fontes bibliográficas que me serviram de base na pesquisa. Posteriormente descrevo as estratégias usadas na aplicação do projecto. Por fim, as considerações finais.

## **2. Problemática do estudo**

### **2.1 Identificação da problemática e objectivos**

Como referido anteriormente, tive a vantagem de poder ter contacto com música contemporânea ou moderna desde cedo, oportunidade que me foi transmitida pelos meus professores ao longo do meu percurso académico.

Contudo, inicialmente através de conversas informais com colegas e professores da área, e posteriormente aprofundando mais a minha pesquisa, fui tomando consciência do pouco contacto que alguns alunos têm com este repertório. A meu ver, podem identificar-se três possíveis motivos para que isto suceda.

Primeiro, há, da parte do professor, a necessidade de cumprir os objectivos propostos pelos critérios de avaliação. Apesar de se incluírem obras de música contemporânea nos programas de piano, a quantidade de obras a apresentar em prova não permite uma grande margem de manobra para que se explore não mais do que uma peça por ano, no máximo (no caso de um aluno que cumpra apenas os requisitos mínimos) (Fernandes, 2012, p. 29).

Aliado às obrigаторiedades pedagógicas e burocráticas, associa-se o segundo ponto. O professor pode, e deve, dar a conhecer e trabalhar obras diferentes das habituais

com os seus alunos nas aulas, independentemente do contacto, motivação ou confiança que tenha para o fazer. Daldegan e Dottori constataam que “a execução de peças que explorem este material sonoro pode vir a quebrar um ciclo vicioso (...) “não conheço, não gosto e não toco”” em relação à música contemporânea, “que afeta (...) músicos profissionais, que muitas vezes são também professores de instrumentos”, realçando que o que se realiza nas aulas tem um grande impacto posterior nos alunos. Os autores descobriram que nem os educadores nem os alunos tinham preparação para música contemporânea (Daldegan & Dottori, 2011).

Em terceiro, assiste-se a um visível desequilíbrio de oferta cultural que potencie uma aproximação da música contemporânea com o público. Os custos dos concertos ou de outras actividades culturais tornam-se, muitas vezes, elevados para uma família que os pretenda frequentar semanalmente; a música surge, não raras vezes, em concertos distintos – isto é, levadas a cabo por orquestras, *ensembles* ou grupos que se especializam no repertório da época (à semelhança do que ocorre com outros períodos da história da música como Idade Média, Renascimento ou Barroco). Para acrescentar, não se criam muitas oportunidades para os próprios alunos experienciarem e mostrarem o seu trabalho à comunidade escolar, familiar ou restante público no geral. Tome-se como exemplo iniciativas como os concertos de fim de período escolar das escolas de música, academias ou conservatórios (frequentemente realizadas em salas de concerto, abertas a um vasto público), ou visitas de estudo a salas de espetáculos ou teatros. Porque não fomentar a inclusão de música contemporânea nessas apresentações, em simultâneo e não como uma actividade revestida de um carácter separatista, à margem do resto?

Sabendo que “as crianças são geralmente abertas a músicas que envolvam sonoridades diferentes e acham divertido explorar novas possibilidades sonoras” (Daldegan & Dottori, 2011, p. 113), tornou-se pertinente possibilitar-lhes o contacto com o maior número de sonoridades possível, permitindo-lhes um desenvolvimento e aprendizagem abrangente. No entanto, esta aprendizagem deve também ser adequada e motivante, pois quanto mais motivado o aluno estiver, melhores resultados se obterão.

Partindo desta curiosidade e abertura de espírito a elementos novos, e sabendo que o professor assume um papel importante no processo de aprendizagem do aluno, duas perguntas afiguraram-se-me pertinentes para se obter resposta. Até que idade será possível apresentar música contemporânea aos alunos sem que haja desmotivação ou

recusa? Qual o papel do professor neste processo e quais as estratégias que se podem utilizar?

Pretendi desmistificar a possível ideia de que esta música é difícil e complexa de se estudar e tocar, sensibilizar para novas linguagens e sonoridades através do contacto com obras de compositores diferentes dos habitualmente estudados e abordados ao longo do ano. Tencionei assim, com isto, não apenas explorar a criatividade dos alunos, como também estimulá-la.

Sendo este um projecto de intervenção, grande parte da componente seria de aplicação prática. O público-alvo foram 6 alunos da minha classe (alunos de uma outra escola de música), crianças e jovens com idades compreendidas entre 6 e 14 anos, todos eles estando no primeiro ou segundo ano de aprendizagem do instrumento. Houve dois principais motivos que me levaram a escolher estes alunos:

1) o pouco contacto que os alunos têm com outro tipo de música que não a comumente estudada nas aulas (as peças estudadas e trabalhadas nas aulas, de nível de iniciação contidas nos livros). No caso dos mais velhos, são trabalhadas as peças do *Trinity*, destinadas a preparar o exame externo no fim do ano, mas que não vão para além de peças que se podem enquadrar no estilo barroco ou clássico;

2) a possibilidade de poder conjugar a minha necessidade académica com as minhas obrigações laborais: visto estar a trabalhar na escola durante 3 dias, pareceu-me oportuno aproveitar parte das aulas dos meus alunos, ao invés de aplicar o projecto na classe do professor cooperante, por exemplo.

Escolhida a temática e o tipo de público com quem se faria a intervenção, restava escolher material. Após uma pesquisa cuidada e reflexão com a minha orientadora, apercebi-me de que havia uma obra que me possibilitaria encontrar as respostas ao que questionava: *Játékok* (*Jogos*, traduzido para português) de György Kurtág.

Este compositor húngaro nasceu em 1926 na Roménia, e revela na sua música influências de Anton Webern e também de Béla Bartók (Jang, 2015, p. 1), partilhando com o último mais características do que apenas o estilo de composição. Após o contributo de Bartók e Kodály no desenvolvimento e divulgação da música popular e folclórica, e a sua adaptação para o ensino de música, a Hungria atribuiu uma grande importância à pedagogia musical (Coelho, 2014, p. 13). Kurtág não excluía o papel de

pedagogo da sua vida. De facto, defendia activamente a importância de incluir e desenvolver parâmetros como a capacidade auditiva e expressiva e a liberdade de experimentação e criatividade dos alunos durante a aprendizagem. Estes ficavam muitas vezes confinados a métodos pianísticos restritivos, focados não só em registos reduzidos (no registo central), posição fixas de mão pouco abrangentes, como também na exigência e concentração necessárias para com aspectos como a dedilhação, ritmo e notas (Grmela cit. in Jang, 2015, p. 3). Assim, em 1973, Kurtág foi convidado a compor peças para um álbum direccionado para as crianças. Numa perspectiva diferente, e partindo também da sua própria experiência enquanto aluno de piano (Éditions Contrechamps, 1995) o compositor abordou o material de forma específica, fazendo uso de aspectos como o corpo, postura e gesto. Assim nasceria *Játékók* (Coelho, 2014, p. 13/14).

“A ideia de compor “Jogos” foi sugerida por crianças que tocam espontaneamente, crianças para quem o piano ainda significa um brinquedo. Elas brincam com ele, acariciam-no, atacam-no e passam os seus dedos por cima. Acumulam sons que parecem desconexos, e se por acaso isto lhes despertar o seu instinto musical, elas começam a observar algumas das harmonias encontradas por acaso e continuam a repeti-las.

O prazer de tocar, a alegria dos movimentos ousados e, se necessário, dos movimentos rápidos pelo teclado inteiro desde as primeiras aulas, em vez do tatear desajeitado das teclas e do contar os ritmos, constituem o princípio da criação desta colecção.”<sup>8</sup>

Composto por oito volumes, *Játékók* revela-se um importante contributo para o repertório de aprendizagem de piano, quer pela vertente de abordagem de música contemporânea, no entendimento da sua forma e estrutura, quer pela possibilidade de providenciar ferramentas interpretativas que permitam o uso do corpo sem restrições (Jang, 2015). Os alunos podem, logo desde o início, tocar peças escritas com a notação comum ou com notação gráfica criada por Kurtág, tocar com pedal, abranger a totalidade do piano, fazer dinâmicas, articulações e outras indicações de expressão (como por exemplo o *accelerando* e *ritardando*, apesar de não serem estes os termos escritos). Em suma, *Játékók* leva a que os alunos usem a sua liberdade e criatividade para interpretar as

---

<sup>8</sup> “The idea of composing “Games” was suggested by children playing spontaneously, children for whom the piano still means a toy. They experiment with it, caress it, attack it and run their fingers over it. They pile up seemingly disconnected sounds, and if this happens to arouse their musical instinct, they look consciously for some of the harmonies found by chance and keep repeating them.

Pleasure in playing, the joy of movement-daring and if need be fast movement over the entire keyboard right from the first lessons instead of clumsy groping for keys and counting of rhythms-all these rather vague ideas lay at the outset of the creation of this collection.” Kurtág, 1973.

peças, bem como perceber a relação corpo-instrumento aquando da execução/interpretação, criando uma ligação pessoal com o piano.

## 2.2 Plano de melhoria e resultados esperados

Tendo em conta os objectivos estabelecidos, optei por trabalhar, com os alunos previamente referidos, o primeiro volume da obra *Játékok*. Nas primeiras aulas serão abordadas as técnicas, explorar-se-ão as formas como se pode tocar e serão estudadas algumas peças apresentadas no livro. Posteriormente, depois de um maior à vontade com a partitura e seus múltiplos signos, será pedido aos alunos que reinventem alguma peça que esteja a ser, ou tenha sido, trabalhada na aula com recurso a estas novas técnicas, baseando-se nesta nova maneira de estar com o instrumento.

Considerando que os alunos seleccionados têm apenas uma aula de meia hora semanal e que o seu envolvimento em actividades culturais fora da escola é praticamente inexistente, elaborei um plano global que contemplasse o contacto directo com essas novas abordagens e sonoridades, vendo partituras, experimentando algumas das técnicas, criando e tocando as peças, e também o contacto indirecto ouvindo e comentando música e pesquisando compositores.

A estrutura de *Játékok* revela um sistema muito organizado. Em primeiro lugar, a secção inicial deste volume é composta por exercícios e peças, com um carácter explanatório e também exploratório, onde são expostas as técnicas e formas de escrita usadas. As páginas onde constam estas peças são numeradas de acordo com a numeração romana (I até IX); a partir daí a paginação segue a numeração árabe. As peças são classificadas como A ou B, conforme a sua notação. Nas peças A usa-se a notação de Kurtág; nas peças B, a notação tradicional.

Apresento de seguida as páginas dos exercícios iniciais, escritos com a notação criada por Kurtág. Incluo também uma breve descrição da forma de executar as técnicas contidas nos exemplos.

## Übungen Exercises

Variánsok:  
Varianten:  
Variants:

1) 2)

Figura 2 exercícios de *glissandos*. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

Os *glissandos* podem ser realizados de diversas formas, especialmente no que concerne às teclas pretas. No entanto, tendo em atenção que este projecto não pretende fornecer uma explicação rigorosa das técnicas aos alunos, mas sim explorar livremente o tocar piano, de maneira a facilitar a execução e desenvolver as actividades, realizam-se os *glissandos* com as unhas. Quando necessário tocar *glissandos* nas teclas pretas, alterna-se a execução com as unhas ou com a parte lateral da mão.

2a)  
(váltott könyök)  
(Wechsel der Unterarme)  
(changed elbows)

b)  
(Legato csúszó könyökkel)  
(Legatospiel mit „gleitenden“  
Unterarmen)  
(Legato with sliding elbows)

c)  
(párhuzamos mozgás)  
(Parallelbewegung)  
(parallel motion)

$p \longleftarrow f$   
 $(f \longrightarrow p)$

(iránycserével, majd kézcserével is)  
(Wechsel der Richtung, dann auch  
Wechsel der Arme)

Figura 3 Exercícios de clusters com antebraço. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

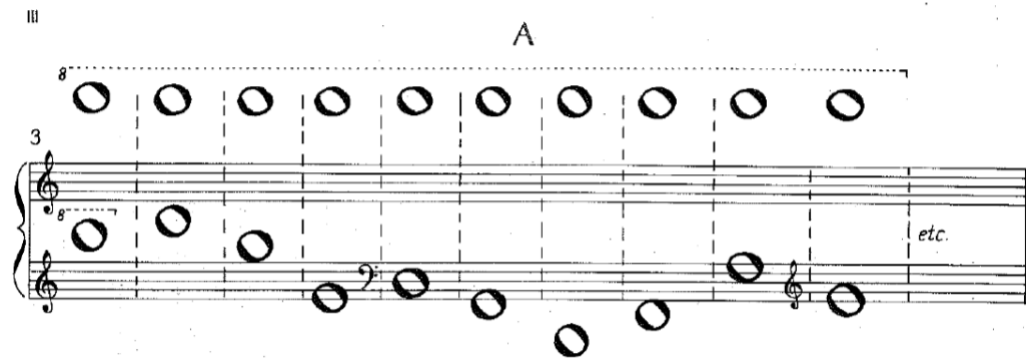


Figura 4 *clusters*. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

Os *clusters* de antebraço executam-se, como o nome indica, com a parte interior do antebraço, implicando uma ligeira inclinação para o teclado. Os *clusters* de mão realizam-se com a mão aberta, tentando abranger o maior número de notas possível (no caso das notas brancas) ou de forma semelhante, mas somente com os dedos (no caso das notas em teclas pretas).

O plano inclui trabalho nas técnicas como *glissando*, *clusters* (palma da mão, antebraço ou punho) ou harmónicos, mas também um complemento de outras peças escritas com a notação tradicional, que se tocam de forma convencional. Ambos os casos se encontram listados na tabela abaixo. A numeração romana significa a notação de Kurtág e a numeração árabe a notação tradicional.

<i>Glissando</i>	II, VII A; p. 1, 4, 8, 10, 19 A
<i>Cluster</i> : palma da mão	III, IV, VI A; p. 2, 5, 8, 9, 13, 14, 15, 17, 20, 22 A
<i>Cluster</i> : antebraço	II B, IV A; p. 4, 16 A
Punho	p. 11, 19 A
Harmónicos	IX A e B; p. 8 A e B, p. 14 B, p. 19 A
Fraseio	V B; p. 2, 3, 4, 9, 11, 12, 15 B
Legato	p.9, 11 B

Tabela 2 Tabela de correspondência entre técnica ou tipo de articulação e peça

Apresento como exemplo algumas peças, todas com notação de Kurtág. Foram contempladas as técnicas que ainda não tinham sido representadas anteriormente.

## Objet trouvé (2)

Calmo

*pppp*

*gliss. lento*

*pppp gliss. lento*

*p*

(ad lib. con Ped.)  
(ad lib. una corda)

*pppp*

*p*

Figura 6 Peça "Objet trouvé 2", *glissandos* e nota isolada. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission

Na peça *objet trouvé 2* o objetivo é controlar um *glissando* com uma mão, enquanto a outra toca uma nota apenas (o fá sustenido). Incluí esta peça para demonstrar que também é possível conciliar as duas notações.

## (ököljáték 1) (spiel mit der faust 1) (fist play 1)

*f*

*pp sub.*

*p*

*f sub*

Figura 5 Peça "fist play 1" *clusters* de punho. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

Na figura 6, apresentam-se *clusters* de punho. Neste caso em particular, a indicação é para tocar com a parte lateral do punho (aconselha-se a fechar a mão).

**Sétálós**  
Herumspazieren Walking

Assai vivo

The musical score for 'Sétálós' (Walking) is presented in two systems. The first system features a treble clef with a forte (f) dynamic and a bass clef with a mezzo-piano (mp) dynamic. The second system features a treble clef with a mezzo-piano (mp) dynamic and a bass clef with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, ff). The tempo is marked 'Assai vivo'.

A Sétálós, Totyogós, Unottan, Butáskodjunk együtt című darabok kicsinyek számára készültek, akik ülve nem érik el a teljes billentyűzetet. Állva-járva-mókázva, „butáskodva” adják elő. (... és a nagyok is eljátszhatnak így...)  
 Die Stücke „Herumspazieren”, „Trippelnd”, „Träge-Trödelnd” und „Laßt uns blödeln” sind für Kleinkinder gedacht, die die ganze Klaviatur sitzend nicht umfassen können. Sie sollen vor dem Klavier stehen und auf- und abgehen, um auch die äußeren Register zu erreichen. Die Stücke sollen wie im Scherz, „blödelnd” vorgetragen werden. (... auch die Erwachsenen können sie so spielen...)  
 The pieces Walking, Toddling, Bored, Let's Be Silly were composed for small children, who cannot span the whole keyboard when seated. They may therefore play them standing or walking – in a “silly”, joking manner. (... adults may also play them in this way...)

Figura 7 Peça "Walking" *clusters* de mão e notas isoladas. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

A peça “Walking” foi incluída por demonstrar o verdadeiro propósito da composição desta obra: formas de tocar piano independentemente da idade, estatura ou conhecimentos do pianista, só com o objectivo de brincar. Na descrição abaixo da peça lê-se “As peças Walking, Toddling, Bored, Let’s Be Silly foram compostas para crianças pequenas, que não abrangem a totalidade do teclado sentadas. Podem tocar estas peças de pé ou andando – de maneira brincalhona ou “pateta”. (...os adultos também as podem tocar desta forma)”<sup>9</sup>. A peça é constituída por *clusters* de mão e notas isoladas (dó, ré e si).

(felhangjátékok) (spiel mit obertönen) (playing with overtones)

Játsszuk lehetőleg azonos ujjakkal (fekete billentyűkön is)

Das ganze Stück möglichst immer mit denselben zwei Fingern spielen (auch auf den benachbarten schwarzen Tasten).

To be played with the same fingers if possible (also on the black keys)

Figura 8 Peça "playing with overtones" harmónicos. © Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

A figura acima é um pequeno excerto de uma peça em que o propósito é a exploração dos harmónicos. Para os executar devidamente, deve-se premir a tecla da nota sem produzir som (o ataque deve ser lento e controlado) e posteriormente tocar outras notas, preferencialmente as que façam ressoar o harmónico (notas à distância de 8<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> serão as mais usadas, por serem os harmónicos mais próximos da frequência original).

Pelo contacto recorrente que se terá ao longo do tempo, espera-se que os alunos demonstrem uma habituação progressiva a este tipo de repertório; pretende-se ainda fomentar a curiosidade e autonomia face a esta tipologia de obras e partituras, que acabam por ser radicalmente diferentes das que normalmente se abordam em contexto escolar.

<sup>9</sup> “The pieces Walking, Toddling, Bored, Let’s Be Silly were composed for small children, who cannot span the whole keyboard when seated. They may therefore play them standing or walking – in a “silly”, joking manner. (---adults may also play them in this way)”. kurtág

### 3. Fundamentação teórica

O acto de investigar sobre o ensino é tão importante como o ensino em si. A investigação acerca deste assunto conta já com várias décadas e, claramente, com uma vasta abrangência. No que a este trabalho concerne, selecionei dois principais focos de investigação dos quais também falarei de seguida.

Por um lado, partindo do geral, foquei-me em pesquisa relacionada com aspectos de pedagogia e didáctica, que possibilitassem uma clara definição de conceitos fundamentais do que deve ser um bom professor, quais as estratégias a seguir, como encadear os conteúdos; em suma, uma visão geral do ensino e das suas inúmeras artérias.

*Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*, de Lehman, Sloboda e Woody (2007) conjuga as áreas de música, psicologia e educação, abordando diversos temas nos campos da aprendizagem, capacidades/características e papéis. *The new handbook of research on music teaching and learning: A project of the Music Educator National Conference* (2002), de Colwell e Richardson abrange uma grande quantidade de áreas, desde a componente política e filosófica do ensino, passando pelo contexto social e cultural, construção e organização do currículo, ensino de professores de música, até questões de ligação entre medicina, neurociência e música, ou qual o impacto na educação geral. Por fim, O'Neill publica em 1999 um estudo sobre os potenciais motivos que levam ao insucesso dos alunos de música, onde trata qual a relação entre motivação e aprendizagem musical.

Por outro lado, centrei-me na investigação realizada com enfoque na música contemporânea. Não menos importante, estes trabalhos proporcionaram uma perspectiva bastante focada no tema. A pesquisa levada a cabo por Boal-Palheiros, Ilari e Monteiro em 2006 revelou-se um sólido ponto de partida no que concerne a questão da receptividade de crianças a músicas e sonoridades diferentes das habituais, ao estudarem quais as respostas deste público face a música do século XX; concluíram que a idade é um factor importante na aceitação e tolerância de música ou elementos não familiares. O trabalho realizado por Daldegan e Dottori (2011), referido anteriormente, também manifesta fundamentos relevantes para a pesquisa. Ainda enquadrada na área de música contemporânea, Grossi (1990) trabalhou a abordagem não-tonal na aprendizagem musical, identificando, analisando e comparando o conhecimento tonal e não tonal neste processo. Fazendo também uma aplicação prática através de recolha de programas e

teorias e entrevistas a professores, resulta uma tentativa de aplicação e sistematização de um método de abordagem não-tonal no ensino instrumental, bem como a identificação dos mecanismos que o caracterizam. A autora aponta ainda a importância do papel do professor/educador enquanto agente de transmissão de saber e responsável por fomentar uma abertura a novas experiências.

Num nível académico diferente, e com uma perspectiva mais ligada ao piano, as dissertações de mestrado de Fernandes (2012) e Ribeiro (2016) são contributos valiosos para o campo, trabalhando a música contemporânea como estratégia de motivação e as técnicas estendidas no ensino de piano, respectivamente. Tendo-se tratado de projectos de prática de ensino, apresentam também a componente de aplicação prática do seu tema. Por este motivo, também considero ser útil perceber quais as estratégias já empregues e de que forma poderão contribuir para o meu trabalho.

A um nível mais detalhado, para recolha de informação relativa ao meu tema de projecto, é possível encontrar os contributos das dissertações de doutoramento de Coelho (2014) e Jang (2015), ambos acerca da obra *Játékok* de György Kurtág. Coelho apresenta um trabalho mais analítico e interpretativo (acerca das inúmeras possibilidades que o termo “jogos” pode significar). Inicia com uma abordagem da perspectiva de interpretação (“jogos interpretativos” conforme o autor refere), versa a ideia de brincadeira (tratar o piano como um brinquedo), e ainda apresenta a possível representação de jogos culturais/composicionais (através da alusão a outros compositores, artistas e práticas históricas).

Por sua vez, Jang aborda com mais detalhe a vertente pedagógica da obra, através de metodologias e estratégias de ensino do primeiro volume para fomentar algumas capacidades (audição, improvisação ou expressão de emoções). Apresenta actividades como o professor tocar duas ou três frases musicais, desafiar o aluno a criar a sua própria história, e posteriormente ser o aluno a tocar as frases de acordo com a sua imagem mental; tocar de pé no registo agudo, sentar-se no registo grave, inclinar-se quando toca no registo médio; representar emoções através de saltos mais amplos ou mais curtos, ou ainda improvisar e representar histórias com recurso a *clusters*.

Também munido de um forte intuito pedagógico, com este projecto pretendo apresentar não só estratégias a aplicar na sala de aula com esta obra, mas também incorporar a importância do contacto com obras, sonoridades e técnicas diferentes numa

fase tão crucial como a iniciação, e demonstrar que a abordagem destes conteúdos através de actividades encaradas como jogos se revela motivador. Para concluir, é nesta perspectiva da motivação que aponto uma citação de Neuhaus que demonstra a importância da motivação do professor ao trabalhar algum aspecto, o que se revela um passo fundamental para a própria motivação dos alunos: “Todo o método deve ser instrutivo e cativante tanto para o mestre como o aluno, para o iniciante como para o estudante avançado, caso contrário não se justifica”<sup>10</sup> (Neuhaus, 1971, p. 19).

---

<sup>10</sup> “Toute la méthode doit être à la fois instructive et captivante pour le maître comme pour l’élève, pour le débutant comme pour l’étudiant avance, sinon elle ne se justifie guère”. (Neuhaus, 1971, p. 19)

## 4. Plano de acção

### 4.1 Estratégias e calendarização de acção

Como referido anteriormente, o público-alvo com quem trabalhei o tema deste projecto foram os meus próprios alunos. Foi um grupo relativamente pequeno mas com idades diferentes, logo, etapas diferentes de desenvolvimento. No entanto, parti do primeiro volume de *Játékok* para trabalhar com os discentes.

As estratégias usadas são a apresentação da técnica (*glissando*, *cluster*, premir as teclas sem fazer soar a nota ou outras) através da minha demonstração, e depois a experimentação por parte dos alunos. Se lhes for possível, será também posta a possibilidade de usarem o pedal, após uma breve explicação.

Para este contacto, são lançadas tarefas ou desafios diversos para se habituarem à técnica, treinarem a audição ou estimularem a criatividade. Por exemplo: repetirem o movimento; ouvirem uma demonstração feita pela professora e identificarem o que é ou quantas repetições houve; inverter este desafio e serem os próprios alunos a executarem para a professora reconhecer e responder; inventarem as suas músicas, partindo de alguma instrução (só com *glissando*, só com *cluster*, combinando elementos, usando apenas o registo grave/agudo, etc.) ou sem linhas orientadoras. O desafio final será a recriação de peças que os alunos estejam a estudar com recurso a estas técnicas aprendidas e trabalhadas.

As actividades serão realizadas a partir do segundo período, estendendo-se até fim do mês de Maio.

## 5. Conclusão

Nos meus objetivos como docente, sentia a necessidade da experimentação contínua e a posterior reflexão, de introduzir práticas educativas diferentes. Pretendia abordar uma nova perspectiva no ensino do piano: usar a música contemporânea com alunos de iniciação, e perceber se existia motivação para a aprendizagem deste tipo de repertório que ainda não é tão comum ou corrente. Como apontado por Bouthinon-Dumas (2010) “O professor deve saber seduzir inovando (penso na música contemporânea). A sua convicção pessoal permitirá ao aluno aderir. Este deixa-se levar por este tipo de linguagem.”<sup>11</sup> (Bouthinon-Dumas, 2010, p. 117), foi esta motivação pessoal que me levou a usar uma perspectiva diferente nas minhas aulas e que, indirectamente se manifestou também nos meus alunos.

Os resultados surgiram mais cedo do que o esperado e sem necessitar de fazer muitas perguntas aos alunos. Tornou-se perceptível o entusiasmo dos mesmos após realizarmos as actividades, ou de aula para aula. Contudo, no fim da aula perguntava aos alunos qual a opinião da técnica ou trabalho realizado nessa aula, e se me podiam indicar o que tinham gostado mais ou menos. Penso que o facto de começar por abordar a técnica, dando algum tempo e espaço para o aluno se adaptar e experimentar por si, atribuindo um título representativo à criação, e só depois mostrar e analisarmos brevemente em conjunto as partituras do livro também permitiu uma maior motivação e curiosidade. Se as estratégias potenciaram uma boa recepção por parte dos alunos, notei que a idade foi um factor determinante para a aceitação e desenvolvimento deste projecto. Enquanto que os alunos mais novos manifestaram o seu interesse e participaram com agrado nas actividades, a aluna mais velha (com 14 anos) demonstrou não estar motivada para continuar com esta abordagem. Assim, e por saber que a aluna em questão tinha outras prioridades académicas, optei por não prosseguir com a aplicação do projecto com a mesma.

Paralelamente, de um ponto de vista mais objectivo e crítico, concluí que os alunos com quem trabalhei as peças revelam uma maior liberdade e à vontade a tocar piano, percebiam a importância do uso do corpo (para o controlo das dinâmicas, por exemplo) e não se sentiam constrangidos em usar os diferentes registos. Na minha reflexão pessoal

---

<sup>11</sup> “Le professeur doit savoir séduire en innovant (je pense à la musique contemporaine). Sa conviction personnelle permettra à l’élève d’adhérer. Ce dernier s’appropriera à ce type de langage.” (Bouthinon-Dumas, 2010, p. 117).

enquanto professora, tomei consciência de que nunca tinha trabalhado tão cedo muitos destes parâmetros com os alunos; considerando esta dedução em retrospectiva, posso apontar como causa provável o facto de até à data não conhecer nenhum método que realmente necessitasse dos aspectos acima mencionados.

Também destaco o facto de alguns dos alunos terem ficado a saber o nome das técnicas – muitas vezes recorria um discurso com muitas imagens ou metáforas para ensinar outros aspectos e percebi que não é necessário. No entanto, considerei mais importante o facto de saberem a que me referia e que soubessem como executar. A título de exemplo, ensinei e trabalhei os harmónicos com uma das alunas; apesar de lhe ter dito qual o nome, ela preferiu designá-lo de outra forma. Contudo, sabia como o executar e sabia explicar o que acontecia no mecanismo do piano para que tal resultado sonoro fosse produzido (a vibração por simpatia das cordas devido às frequências dos harmónicos).

Também a questão da decomposição em segmentos de uma obra se manifestou relevante. Não só porque o aluno não tem uma posição ou quantidade limitada de notas para tocar numa peça, mas porque como cada peça trabalha um elemento diferente (*clusters*, *glissandos*, harmónicos), é mais fácil concentrar-se apenas nesse mesmo componente. Decompondo cada um destes elementos, atinge-se uma compreensão geral e global mais eficaz da obra, o que se traduzirá numa maior facilidade de execução e, por consequência, uma maior motivação para a realizar. Este é, inclusivamente, um aspecto destacado por Neuhaus (1971): “estudar uma obra para piano (...) não apenas no seu todo (...), mas no detalhe, decompondo os elementos da secção a estudar, a sua estrutura harmónica e polifónica, ou seja, examinar o essencial”<sup>12</sup> (Neuhaus, 1971, p. 30).

---

<sup>12</sup> “étudier une œuvre pour piano (...) non seulement dans son ensemble (...), mais dans le détail, en décomposant les éléments du morceau pour étudier, sa structure harmonique et polyphonique, c’est-à-dire examiner l’essentiel” (Neuhaus, 1971, p. 30).

## Reflexão final

“Que doit donc faire un professeur? Il doit s’appliquer à faire comprendre à l’élève non seulement le contenu de l’œuvre étudiée, non seulement lui insuffler son sens poétique, mais entreprendre avec lui l’analyse approfondie de la forme, de la structure d’ensemble et de détail – mélodie, harmonie, polyphonie et écriture pianistique. Il doit être historien, théoricien, maître de solfège, d’harmonie, de contrepoint et de piano.” (Neuhaus, 1971, p. 173) <sup>13</sup>

A elaboração do Projecto de Intervenção permitiu-me adquirir novas ferramentas através da preparação e posterior aplicação do trabalho a desenvolver nas aulas, alargar a minha reflexão crítica ao tirar as ilações de aula para aula, compreender melhor e aplicar as diversas pedagogias, compreendendo as especificidades de cada aluno, e assim ampliar as minhas competências gerais.

Para além das conclusões do projecto que apontei anteriormente, afigura-se ainda pertinente elaborar algumas considerações finais acerca da prática educativa. Enquanto observava e participava activamente num número considerável de aulas, pude reflectir acerca da diversidade de temas que caracterizam o ensino de um instrumento: o “triângulo educativo” professor-aluno-encarregado de educação, os programas ou as diferentes abordagens em contexto de aula nas suas diferentes dimensões (estratégias de trabalho, de resolução de problemas, definição de objectivos, selecção de material, entre outros). Também a leccionação foi de extrema importância pois permitiu-me pôr em prática não só saberes e competências adquiridas nas unidades curriculares de primeiro ano, mas especialmente as que fui recolhendo desde o início através das aulas observadas. Os comentários do professor cooperante e professora supervisora também se revelaram determinantes para saber o que melhorar.

Este relatório de estágio, mais do que resumir um ano, marca um início consciente e alicerçado de uma nova fase no meu percurso enquanto professora de piano; encaro um caminho onde me sinto preparada e confiante para desempenhar o meu papel da melhor

---

<sup>13</sup> “O que deve então fazer um professor? Deve aplicar-se a fazer compreender o aluno não somente o conteúdo da obra estudada, não somente incitar o seu sentido poético, mas começar com ele a análise aprofundada da forma, da estrutura do conjunto e do detalhe – melodia, harmonia, polifonia e escritura pianística. Deve ser historiador, teórico, mestre de solfejo, de harmonia, de contraponto e de piano”

forma, sem nunca esquecer que a aprendizagem é constante. Todos estas questões com as quais me familiarizei ao longo deste percurso foram de encontro ao objectivo que me propunha: adquirir maior capacidade de reflexão, de desempenho e tornar-me uma boa professora de maior qualidade; este itens acompanhar-me-ão ao longo da minha prática.

## Bibliografia

Boal-Palheiros, G., Ilari, B., & Monteiro, F. (2006). *Children's responses to 20th century "art" music in Portugal and Brazil*. International Conference on Music Perception and Cognition, 9th (pp. 588-595). Bolonha: Universidade de Bolonha.

Bouthinon-Dumas, B. (2010). *Mémoire d'empreintes: l'enseignement du piano*. Épône: cité de la musique, département pédagogie et documentation musicales.

Coelho, G. N. (2014). *Kurtág's Játékok: Playing Games with tradition* (dissertação de doutoramento). Oregon, Estados Unidos da América. Obtido de [https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/18629/DMA\\_lecture\\_doc\\_Coelho.pdf?sequence=1](https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/18629/DMA_lecture_doc_Coelho.pdf?sequence=1)

Cancela, A. (2017). *1917-2017: A tradição do Piano no Conservatório de Música do Porto. 100 Anos de História*. Obtido de Google Arts & Culture: <https://artsandculture.google.com/exhibit/mwIC2kyVZkAZLQ>

Colwell, R., Richardson, C. (2002). *The new handbook of research on music teaching and learning: A project of the Music Educator National Conference*. Oxford: Oxford University Press.

Conservatório de Música do Porto. (2014). *Regulamento Interno*. Obtido de Conservatório de Música do Porto: [https://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/ri\\_cmp\\_1.pdf](https://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/ri_cmp_1.pdf)

Conservatório de Música do Porto. (s.d.). *Projecto Educativo*. Obtido de Conservatório de Música do Porto: [https://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/pe\\_cmp\\_6.pdf](https://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/pe_cmp_6.pdf)

Daldegan, V., Dottori, M. (2011). *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de instrumento para crianças iniciantes*. Revista Música Hodie, 11, nº 2, 113-127.

Decreto-lei nº 310/83 de 1 de Julho. Diário da República n.º 149/1983, Série I de 1983-07-01. Lisboa: Ministérios das Finanças e do Plano, da Educação e da Reforma Administrativa

Direção-Geral da Administração Escolar. (s.d.). *Habilitação Profissional*. Obtido de Direção-Geral da Administração Escolar: <https://www.dgae.mec.pt/gestrehumanos/pessoal-docente/qualificacoes/habilitacao-profissional/>

ESMAE (s.d). Mestrado em Ensino de Música – Ramo Instrumento. Consultado em 20/05/2019. Obtido de <https://www.esmae.ipp.pt/cursos/mestrado/40001315>

Estrela, A. (1994). *Teoria e Prática de Observação de Classes. Uma estratégia de Formação de Professores*. Porto: Porto Editora

Fernandes, M. F. (2012). *Música contemporânea como estratégia de motivação no ensino do piano* (dissertação de mestrado). Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte. Obtido de <http://hdl.handle.net/10773/10158>

Grossi, C. (1990). *O processo de conhecimento em música: constatações de uma abordagem não-tonal na aprendizagem* (dissertação de mestrado). Rio Grande do Sul, Brasil. Obtido de <http://hdl.handle.net/10183/131391>

György Kurtág - *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre* (1995) (Albèra, P. ; Barras, V. ; Bergère, J. M. ; Cecconi, J. & Russi, C. Edits.) Genebra: Éditions Contrechamps.

Jang, J. (2015). *An instructional guide to teaching Kurtág's Játékok Volume I to beginning and intermediate students* (°). Texas do Norte, Estados Unidos da América. Obtido de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc801950/>

Junttu, K., “György Kurtág’s Játékok Brings the Body to the Centre of Learning Piano.” *The Finnish Journal of Music Education* 11, no.1-2 (2008): 97-106.

Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford: Oxford University Press.

Neuhaus, H. (1971). *L'art du piano*. Tours: Éditions Van de Velde.

Nóvoa, A. (1992). *Formação de professores e profissão docente*. Lisboa: Dom Quixote.

O'Neill, S. (1999). *Quais os motivos do insucesso de algumas crianças na aprendizagem musical? Motivação e Flow Theory*. *Journal Music, Psychology and Education* (1), 35-43.

Portaria n.º 243-B/2012 de 13 de Agosto. Diário da República n.º 156/2012, 1.º Suplemento, Série I de 2012-08-13. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência

Portaria n.º 225/2012 de 30 de Julho. Diário da República n.º 146/2012, Série I de 2012-07-30. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência

Reis, P. (2011). *A observação de aulas e avaliação do desempenho docente*. Lisboa: Ministério da Educação - Conselho Científico para a Avaliação de Professores.

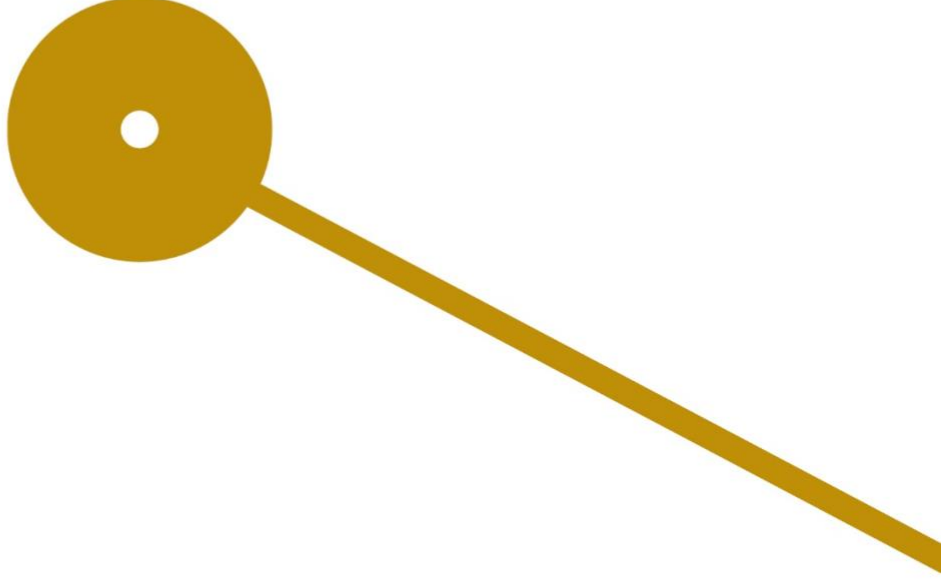
Ribeiro, R. (2016). *As técnicas estendidas no ensino do piano*. (dissertação de mestrado) Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte. Obtido de <http://hdl.handle.net/10773/17875>

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
ENSINO DE MÚSICA  
INSTRUMENTO – PIANO



Os “Jogos” pianístico-pedagógicos de György Kurtág  
Júlia Pessanha Faleiro Teixeira de Azevedo