

Angélica M. Vázquez Salvi

**Um contributo didático para a implementação da Disciplina de Música de Câmara no 3º ano do ensino integrado de música, do ponto de vista do ensino individual do instrumento Harpa**

**MEM. 2016**

Relatório de Estágio para a obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música

***Orientador:*** Professor Doutor José Parra

***Professor Cooperante:*** Professora Cooperante Doutora Sofia Lourenço

***Professores Supervisor e Coorientador:*** Áurea Guerner e Paulo Gomes

Dedico este trabalho à minha família.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Doutor José Parra pelo tempo e energia dispendidos na supervisão da prática pedagógica. Agradeço à Professora Doutora Sofia Lourenço pela orientação deste documento. Agradeço à Professora Áurea Guerner pelos sábios conselhos e por ter sido um verdadeiro exemplo de conduta e seriedade na docência. Agradeço ao Professor Paulo Gomes pela sua ajuda, profissionalismo e boa disposição. Agradeço ao Conservatório de Música do Porto por permitir a materialização deste projecto. Agradeço também a todos os meus amigos que de uma forma ou outra me ajudaram durante todo este processo, especialmente à Filipa Baptista, Mónica Baptista, Dayana Lucas, Nuno Pinto e Patricia Caveiro.

## **Palavras-chave**

**Ensino da Música, Instrumento Harpa, Música de Câmara, Oferta Complementar, Curso Profissional**

## **Resumo**

O principal objetivo deste relatório prende-se com a elaboração de um documento reflexivo das aprendizagens e experiências vividas durante o processo de contacto com a prática profissional. Este mesmo será dividido em três capítulos: o primeiro contextualizará o meio, a escola e o registo de ensino abordado (Curso Profissional); o segundo irá expor a minha prática e reflexões como docente de Instrumento Harpa do Curso Profissional de Instrumentista Clássico do CMP, e por fim, o último evidenciará o Projeto de Intervenção respectivo a todo o trabalho de um ano, na criação e implementação de uma nova disciplina intitulada “Música de Câmara” como oferta complementar para alunos do regime integrado do nono ano, assim como algumas reflexões sobre problemáticas na sua criação, e outras descobertas que tiveram lugar neste ano lectivo.

Partindo de um desenho metodológico de abordagem de investigação-acção, em articulação com o contributo didático da nova disciplina “Música de Câmara”, para além da análise de conteúdo da revisão bibliográfica, foi incluído um estudo de índole qualitativa, a partir da aplicação da técnica de inquérito-questionário aos alunos e professores. Para compreender melhor o impacto desta disciplina no aluno, para perceber quais as vantagens que este obteve nesta introdução à música de câmara, e paralelamente, para fazer um balanço geral sobre aspectos positivos desta disciplina e do meu desempenho docente, foi pedido aos alunos para responder a um questionário de forma anónima, com perguntas de resposta de desenvolvimento, para análise de universos subjetivos (CAPITULO III – PROJECTO DE INTERVENÇÃO). As conclusões revelaram que o balanço anual foi positivo, uma vez que a música de câmara mudou a maneira de ouvir música da maior parte dos alunos e que a vontade da maior parte deles seria ter acesso a esta disciplina mais cedo no seu percurso académico musical.

*“It is advisable that the teacher should understand, and even be able to criticize, the general principles upon which the whole educational system is formed and administered. He is not like a private soldier in an army, expected merely to obey, or like a cog in a wheel, expected merely to respond to and transmit external energy; he must be an intelligent medium of action” (John Dewey, 1895)*

# ÍNDICE

<b>BIOGRAFIA DOS INTERVENIENTES</b>	10
<b>PARECER</b>	13
<b>INTRODUÇÃO</b>	14
<b>CAPÍTULO I</b>	16
1.1. CARACTERIZAÇÃO DO MEIO	17
1.1.1. FREGUESIA DA CEDOFEITA	17
1.1.2. O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO	18
1.2. CURSOS PROFISSIONAIS	19
<b>CAPÍTULO II</b>	28
2.1. CURSO PROFISSIONAL DE INSTRUMENTISTA CLÁSSICO	29
2.2. INSTRUMENTO – HARPA COMPETÊNCIAS, CONTEÚDO E PROVAS GLOBAIS	30
2.3. INSTRUMENTO – HARPA CONTEXTUALIZAÇÃO	49
2.4. PERFIL DOS ALUNOS: A, B e C	51
2.5. REFLEXÕES SOBRE AS AULAS LECCIONADAS - Aluna A	53
SEMANA #4 (Aula Leccionada nº1) 17/12/2015	53
SEMANA #5 (Aula leccionada nº2) 14/01/2016	60
SEMANA #6 (Aula leccionada nº3) 28/01/2016	64
SEMANA#7(Aula leccionada nº4) 11/02/2016	68
SEMANA #8 (Aula leccionada nº5) 18/02/2016	71
SEMANA #9 (Aula leccioanda nº6) 25/02/2016	71
SEMANA #10 (Aula leccionada nº7) 03/03/2016	73
SEMANA #11 (Aula leccionada nº8) 10/03/2016	76
SEMANA #12 (Aula leccionada nº9) 07/04/2016	79
SEMANA #13 (Aula leccionada nº10) 14/04/2016	82
SEMANA #14 (Aula leccionada nº11) 21/04/2016	84
SEMANA #15 (Aula leccionada nº12) 28/04/2016	86
SEMANA #16 (Aula leccionada nº13) 05/05/2016	89
SEMANA #17 (Aula leccionada nº14) 12/05/2016	92
SEMANA #18 (Aula leccionada nº15) 19/05/2016	96
2.5. PLANIFICAÇÕES	98

SEMANA #6 (Aula leccionada nº3) 28/01/2016	98
SEMANA #8 (Aula leccionada nº5) 18/02/2016	101
SEMANA #10 (Aula leccionada nº7) 03/03/2016	105
SEMANA #12 (Aula leccionada nº9) 07/04/2016	109
SEMANA #14 (Aula leccionada nº11) 21/04/2016	113
SEMANA #17 (Aula leccionada nº14) 12/05/2016	117
2.6. RELATÓRIOS DAS AULAS ASSISTIDAS	121
REFLEXÃO DA AULA #1 – 16/12/2015 - Aluna B	121
REFLEXÃO DA AULA #2 – 12/01/2016 - Aluna B	121
REFLEXÃO DA AULA #3 – 20/01/2016 - Aluna B	123
REFLEXÃO DA AULA #4 – 02/03/2016 - Aluna B	124
REFLEXÃO DA AULA #5 – 05/04/2016 - Aluno C	125
REFLEXÃO DA AULA #6 – 13/04/2016 - Aluna B	127
REFLEXÃO DA AULA #7 – 20/04/2016 - Aluno C	128
REFLEXÃO DA AULA #8 – 27/04/2016 - Aluno C	129
REFLEXÃO DA AULA #9 – 04/05/2016 - Aluna B	130
REFLEXÃO DA AULA #10 – 11/05/2016 - Aluna B	132
REFLEXÃO DA AULA #11 – 18/05/2016 - Aluno C	133
REFLEXÃO DA AULA #12 – 25/05/2016 - Aluno C	133
REFLEXÃO DA AULA #13 – 31/05/2016 - Aluno C	135
REFLEXÃO DA AULA #14 – 1/06/2016 - Aluno C	135
REFLEXÃO DA AULA #15 – 08/06/2016 - Aluno C	136
2.7. BALANÇO FINAL DA PRÁTICA PEDAGÓGICA	137

**CAPITULO III - Um contributo didático para a implementação da Disciplina de Música de Câmara no 9º ano do ensino integrado de música do ponto de vista do ensino individual do instrumento Harpa** 143

3.1. CONTEXTUALIZAÇÃO	144
3.2. OBJETIVOS	146
3.3. PROBLEMÁTICA	147
3.4. REVISÃO DA LITERATURA	147
3.5. A DISCIPLINA “MÚSICA DE CÂMARA”	149
METODOLOGIA DA DISCIPLINA	150
CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO	151
PROGRAMA DO DUO 9º ANO	152
PLANIFICAÇÃO ANUAL	153

SUMÁRIOS DO DUO 9º ANO	154
QUESTIONÁRIO	157
ANÁLISE DE DADOS	158
AUDIÇÃO FINAL	161
PROJECTO - REFLEXÃO FINAL	162
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>165</b>
ANEXOS I — PEÇAS DO PROGRAMA DE MÚSICA DE CÂMARA	169
ANEXOS II — GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	181
ALUNO B	
Aula #1) 16/12/2015 ALUNO B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	181
Aula #2) 6/01/2016 ALUNO B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	183
Aula #3) 12/01/2016 ALUNO B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	185
Aula #4) 20/01/2016 ALUNO B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	187
ALUNO C	
Aula #5) 02/03/2016 ALUNO C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	189
Aula #6) 05/04/2016 ALUNO B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	192
Aula #7) 13/04/2016 ALUNO C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	194
Aula #8) 20/04/2016 ALUNO C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	196
Aula #9) 27/04/2016 ALUNO B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	198
Aula #10) 04/05/2016 ALUNO B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	200
Aula #11) 1/05/2016 ALUNO C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	202
Aula #12) 18/05/2016 ALUNO C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	205
Aula #13) 25/05/2016 ALUNO C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	207
Aula #14) 01/06/2016 ALUNO C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	209
Aula #15) 08/06/2016 ALUNO C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO	211

## ÍNDICE DE IMAGENS

**FIG. 1.** Posições corporais próprias dos músicos: 1. Posição relaxada. Mãos abertas sobre os joelhos, e com os dedos ligeiramente arqueados. 2. Mudança da posição horizontal para vertical. 3. Levantar as mãos na mesma posição, sem descolar os braços do corpo. 4 e 5. Mãos sobre as cordas sem perder a posição inicial (a mão direita sobe um pouco e articula os dedos de acordo com a movimentação nas cordas)

**FIG. 2.** 6. Tocar com energia e articular os dedos com força. 7. Relaxamento das mãos desde os pulsos. 8. Relaxamento completo desde os antebraços: descolar mãos e braços do corpo para ascender dobrando os cotovelos. 9. Levantamento completo de forma a desenhar um semi-círculo para atingir as cordas desde cima e assim evitar os ruídos com as unhas. 10. Abafar e colocar as palmas das mãos completas sobre as cordas. \_\_\_\_\_ 54

**FIG. 3.** Exercício de relaxamento sobre as coxas, separando e levantando as mãos do corpo até à posição de tocar. \_\_\_\_\_ 54

**FIG. 4.** Exercícios recomendados aos músicos para exercitar o olhar. Observar as pontas dos dedos, ao mesmo tempo que se movimentam as mãos como é indicado. \_\_\_\_\_ 55

**FIG. 5.** Exercícios para fortalecer a articulação do ombro. 1 e 2. Paralelo ao tronco. 3 e 4. À frente do tronco. \_\_\_\_\_ 55

**FIG. 6.** 1 e 2. Para fortalecer a articulação do cotovelo. 3. Para fortalecer a articulação dos pulsos, movimentando os dedos em círculo. 4. Para tonificar as articulações dos dedos. 5 e 6. Para tonificar as costas. \_\_\_\_\_ 55

**FIG. 7.** 1, 2 e 3. Para activar a circulação sanguínea, pressionando suavemente, mas em profundidade, a começar pela ponta dos dedos até aos ombros. 4. Pressionar o dedo de perfil para ativar a circulação. 5, 6, 7 e 8. Articular os dedos; depois dedo a dedo, fechar com força e relaxar imediatamente. 9 e 10. Abrir os espaços inter-dedos de uma mão com a ajuda da outra. \_\_\_\_\_ 55

**FIG. 8.** 1 e 2. Girar em círculo cada dedo com as palmas juntas ou separadas. 3 e 4. Esfregar os dedos e as palmas das mãos para tonificar, ativar a circulação sanguínea e aquecer. \_\_\_\_\_ 56

**FIG. 9.** 1 e 2. Parecidos com os exercícios da imagem anterior, mas com as mãos cruzadas à altura dos pulsos. 3, 4 e 5. Praticar com força os exercícios de natação de “mariposa” como a tentar separar o ar. \_\_\_\_\_ 56

**FIG. 10.** Exemplo de exercícios de dois dedos, retirado do livro: “Tratado Analítico de la Técnica y estética del arpa” de M<sup>a</sup>Rosa Calvo-Manzano, 1987. \_\_\_\_\_ 57

**FIG. 11.** Exercícios de três dedos. “Tratado Analítico de la Técnica y estética del arpa” de M<sup>a</sup>Rosa Calvo-Manzano, 1987. \_\_\_\_\_ 58

<b>FIG. 12.</b> Exemplo de exercícios de escalas, retirado do livro: “Tratado Analítico de la Técnica y estética del arpa” de M <sup>ª</sup> Rosa Calvo-Manzano, 1987. _____	58
<b>FIG. 13.</b> Exemplo de exercícios de arpejos. _____	58
<b>FIG. 14.</b> “Petite Berceuse” de A. Hasselmans, retirado do livro: “Méthode Complète de Harpe” de Renié, Henriette (Método de ensino publicado em França, 1922). _____	59
<b>FIG. 15.</b> Exercício de posição fixa, mão direita, retirado do livro: “Méthode Complète de Harpe” de Renié, Henriette (Método de ensino publicado em França, 1922). _____	61
<b>FIG. 16.</b> “Danse Rustique” de Cornelius Gurlitt, retirado do livro: “Pièces Classiques pour la harpe celtique”. Editor Gérard Billaudot, 1980. _____	63
<b>FIG. 17.</b> “Estudo nº1” de Freddy Alberti, retirado do livro “Études en Forme d`exercices pour petite harpe”, 1980. _____	80
<b>FIG. 18.</b> “El número Uno” de Jane Weidensaul, retirado do livro “First-Grade Pieces for Harp”, de M. Grandjany e J. Weidensaul, 1965. _____	87
<b>FIG. 19.</b> Programa da apresentação do duo de Música de Câmara. _____	162
<b>FIG. 20.</b> Programa da disciplina Música de Câmara. _____	169-180

## ÍNDICE DE SIGLAS

CMP – Conservatório de Música do Porto

ESMAE - Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo

ESE - Escola Superior de Educação

MC – Música de Câmara

OJ – Orquestra de Jovens Músicos

TPC - Trabalhos Para Casa

## **BIOGRAFIA DOS INTERVENIENTES**

### **BIOGRAFIA ANGÉLICA VÁZQUEZ SALVI (MESTRANDA)**

Angélica Vázquez Salvi nasceu em Salamanca (Espanha). Completou os seus estudos de harpa clássica no Conservatório Superior de Música de Madrid com Maria Rosa Calvo Manzano. Estudou Jazz na Universidade de Arizona (EUA), com Carrol McLaughlin e realizou dois Mestrados no Conservatório de Haia (Holanda) com Ernestine Stoop, especializando-se em música contemporânea e experimental. Como solista colaborou com compositores como Takayuki Rai, Anne LaBerge, Richard Barret ou Joseph Waters, improvisadores como Butch Morris, Evan Parker, Han Bennink ou Michael Moore e Orquestras Sinfónicas como Orquestra Sinfónica de Radio e Televisão Espanhola, Orquestra Sinfónica Filarmonía (Espanha), Orquestra Sinfónica da Universidade de Arizona, Orquestra Sinfónica de Casa da Música e diversos *ensembles* de Música Contemporânea como Insomnio (Utrecht), Modelo62 (Haia), BrokkenFabriek (Amsterdão) e Remix (Porto). Angélica é professora de harpa do Conservatório de Música do Porto e trabalha em vários projectos multidisciplinares.

### **BIOGRAFIA SOFIA LOURENÇO (ORIENTADORA CIÊNTEFICA)**

Pianista, natural do Porto, onde concluiu estudos superiores (Conservatório de Música do Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Discípula de Helena Sá e Costa desde os 10 anos de idade, iniciou o estudo de piano na Juventude Musical Portuguesa com Maria da Glória Moreira e Fausto Neves, no Conservatório de Música do Porto. Foi igualmente orientada por diversos pianistas de referência (Sequeira Costa, V. Margulis, A. Larrocha, G. Sebok, C. Cebro, G. Sava, L. Simon). Obteve o Diploma de Solista de Piano (Abschlussprüfung Klavier) na Universität der Künste Berlin, como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. É professora de piano na ESMAE/IPP desde 1991. Concluiu o grau de Doutor em Música e Musicologia, na Universidade de Évora em 2005. Integra desde 2007 (Coordenação Estudos Musicais 2009 e 2013), o Centro de Investigação (CITAR) da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Dedicou-se à divulgação da música portuguesa, tendo gravado 3 Cds de piano solo para a editora Numérica, em 2008, “Porto Romântico: Mazurkas e Romanzas”, o CD “DUAL” (dedicado ao compositor Álvaro Salazaar) e, em 2012, para o Festival Black & White Duo pour une Pianiste (9 Sketches for One Pianist) para Disklavier de Jean-Claude Risset (world premiere dedicated to her). Atualmente pós doutoranda e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), os seus interesses de investigação centram-se na musicologia histórica e sistemática, com o projeto MAPP – Multimodal Analysis of Piano Performance <http://vimeo.com/97307427>

## **JOSE MARIA PARRA (PROFESSOR SUPERVISOR E COORIENTADOR)**

Natural de Espanha, José M. Parra, começou os seus estudos musicais com o pai. Terminou o Curso Superior de Piano com a classificação máxima, no Conservatório Superior de Música de Madrid, sob a direcção do Prof. Guillermo González. Frequentou seguidamente a Royal Academy of Music de Londres, estudando durante três anos com Alexander Kelly, e obtendo o DipRam (Diploma de Post-graduação cum laude) e o LRAM (Diploma de Ensino). Foi também galardoado com o Prémio de melhor finalista pela mesma instituição. Foi pianista acompanhador na Northwestern University (Chicago), onde também frequentou o Master em Piano Performance and Pedagogy, sendo dirigido nos seus estudos pelo Dr. David Kaiserman. Na conclusão dos seus estudos recebeu com o Prémio Dorothy L. Pound ao melhor finalista. José M. recebeu o segundo Prémio no Concurso de Juventudes Musicales (Espanha, 1991) e com os primeiros Prémios do Else Cross Piano Competition (Londres 1990) e do prestigioso Gerald Moore Award for Piano Accompaniment (Londres 1991), tendo como membros do júri Roger Vignoles e Graham Johnson. Apresenta-se com regularidade quer como solista, quer integrando agrupamentos como o Amoenus Quartet (dois pianos e percussão), o duo com o violoncelista Miguel Rocha e o duo com a soprano Cecília Fontes. As suas interpretações têm sido apreciadas em Portugal, Espanha, França, Reino Unido e Estados Unidos. Gravou para a Radiodifusão espanhola, portuguesa, norte-americana e britânica. É desde 1998 Professor na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto, Também desenvolve trabalho como conferencista sobre temas de pedagogia do piano. É doutor pela Universidade de Aveiro.

## **AUREA GUERNER (PROFESSOR COOPERANTE)**

Concluiu em 1985 o Curso Superior de Piano no Conservatório de Música do Porto, na classe da Professora Glória Moreira, com alta classificação. Enquanto aluna deste Conservatório, foi paralelamente discípula de Helena Sá e Costa. Obteve vários prémios, onde se destacam o primeiro prémio da Fundação Calouste Gulbenkian e um concerto como solista com a Orquestra Sinfónica do Porto. Em 1987 concluiu com distinção o Curso de Harpa no Conservatório Nacional de Lisboa, na classe do Professor Fausto Dias. Abandonou a Faculdade de Engenharia Química da Universidade do Porto para se dedicar exclusivamente à Música. Foi bolsista da Secretaria de Estado da Cultura para trabalhar em Madrid com Maria Rosa Calvo-Manzano. Aperfeiçoou-se em Paris com Marie Claire Jamet e com o grande mestre Nicanor Zabaleta, em Espanha. Colaborou com a quase totalidade das Orquestras Portuguesas como primeira harpista. Foi solista com a Orquestra Sinfónica do Porto, sob a direcção do Maestro Costa Santos e com a Orquestra Nacional do Porto, sob a direcção de Omri Hadari. Como professora formou diversos alunos no Curso de Harpa no Conservatório de Música do Porto,

obtendo diversos prémios em concursos nacionais e internacionais. Lecionam em várias escolas e têm colaborado com várias Orquestras do País. Concluiu a “Cátedra de Harpa” no Real Conservatório Superior de Madrid, em 1999, com a máxima classificação, obtendo assim a licenciatura e o diploma de “Professora Superior de Harpa” neste prestigiado Conservatório. É professora de Harpa do Quadro do Conservatório de Música do Porto, com funções diretivas de 2002 a 2005 e desde 2009.

## **PAULO GOMES (PROFESSOR COOPERANTE)**

Nos anos 80, estudou piano e harmonia na Escola de Jazz do Porto. Na mesma altura, fez o curso de composição no Conservatório de Música do Porto. Entre 2009 e 2011, fez um curso de Mestrado em Interpretação Artística – Piano Jazz, na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto, tendo sido distinguido com uma bolsa de mérito pelo I.P.P. Na sua actividade de pianista e compositor, teve o privilégio de trabalhar em palcos e/ou estúdios de gravação com: Sheilla Jordan, David Murray, Herb Geller, Henry Lowther, Art Themen, Peter King, Jullian Arguelles, Eric Vloeimans, Montez Coleman, Rolf Delfos, David Chamberlain, Matt Wates, Martin Shaw, Ben van de Dungen, Anton Drukker, Pascal Vermeer, Jesús Santandreu, Aldo Caviglia, Nono Fernandez, Páu Bombardó, Ramon Diaz, António Mesa, Claus Nymark, Chris Alexander, Fátima Serro, Pedro Barreiros, Zé Eduardo, Bernardo Moreira, Carlos Bica, Bruno Pedroso, Maria Viana, Big-Band de Jorge Costa Pinto, Laurent Filipe, Pedro Moreira, João Moreira, Eduardo Santos, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Clássica do Algarve, e muitos outros. Com estes, trabalhou em salas por todo o país (continente e ilhas), Espanha, Bélgica, Holanda, Alemanha e França. Em várias destas formações, escreveu e arranjou música original. De salientar o trabalho que realizou baseado na obra de grandes poetas portugueses (registado em dois CDs). Escreveu música para a tournée em Portugal da EMJO (European Movement Jazz Orchestra). Foi convidado, na qualidade de pianista de jazz, para variadíssimos programas de televisão e rádio. Entre estes, destacam-se o “Jazz a Prêto e Branco” de José Duarte (na RTP), “Mil e uma escolhas” de Madalena Balsa (na RDP Ant1), e os concertos com emissão em directo na RDP Ant2. Como professor (piano, harmonia, improvisação e combo), trabalhou com muitos dos profissionais da nova geração do jazz em Portugal. Realizou cursos e seminários em muitas escolas oficiais e privadas, por todo o país (continente e ilhas). É professor de piano-jazz no Conservatório de Música do Porto. Paralelamente ao Jazz, participou em concertos e gravações de CDs de bandas como: “Andanças do Mar”; “Mar do Mundo” e “Classificados”.

## PARECER

A mestranda Angélica Vazquez Salvi concluiu com êxito a sua Prática Pedagógica e Estágio, tendo seguido as indicações do supervisor e do co-orientador.

As aulas assistidas foram planificadas com cuidado. Foi interessante observar a mestranda inserida no seu meio escolar, já possuidora de uma experiência de ensino considerável. Destaca-se a excelente relação pedagógica que a mestranda soube estabelecer com a aluna, assim como a forma profissional e flexível com que conduziu o seu trabalho a todo momento.

Todos os comentários, sugestões e críticas ao processo de ensino-aprendizagem no Estágio foram bem acolhidos, e tenho a certeza de que serviram como matéria de reflexão e, possivelmente, de auto-avaliação.

Lamento no entanto que, nos seus estádios finais, o trabalho de escrita e supervisão do texto do relatório tenha sido demasiado precipitado para permitir a cabal reflexão e melhoria do texto. O facto da mestranda ter escolhido a língua portuguesa para realizar o seu trabalho - não sendo a sua língua materna - não terá certamente facilitado os trabalhos de escrita e correção finais, realizados sem suficiente tempo.

Apesar destas lacunas formais, o conteúdo do relatório é rico em ideias e reflexões interessantes sobre a prática concreta relatada. Mais, são visíveis a interiorização das muitas leituras realizadas durante o período do estágio, assim como o esforço por conseguir generalizações úteis sobre a prática pedagógica.

Será desejável que, após a defesa, o Relatório possa ser devidamente revisto nos seus aspectos formais, de modo a atingir o patamar de qualidade que o seu conteúdo, certamente, merece.

José Maria Parra

## INTRODUÇÃO

*“A escola, é em si mesma um fenómeno cultural, seja a um nível institucional mais lato, seja a um nível local e comunitário mais restrito. É um espaço intenso de produção cultural, de interacção social e de trocas simbólicas, um espaço onde o trabalho humano recobre todo o seu sentido antropológico. O dinamismo institucional devido à rotatividade de um número considerável de professores e uma permanência limitada dos alunos nos anos específicos de escolaridade, transforma a escola num laboratório de sínteses culturais, um entreposto cultural”* (Torres 2004, p. 60).

O presente documento traduz a derradeira etapa do Plano de Estudos do Mestrado em Ensino da Música, vertente instrumento (harpa), da ESMAE com parceria da ESE. O principal objetivo deste relatório prende-se com a elaboração de um documento reflexivo das aprendizagens, vivências e experiências vividas durante o processo de contacto com a prática profissional. O estágio curricular realizou-se no período compreendido entre 1 de Dezembro de 2015 a 30 de Maio de 2016 no Conservatório de Música do Porto (CMP) que se localiza na Praça Pedro Nunes, Porto.

Desta forma, a primeira parte consistirá numa caracterização do meio, da escola e do registo de ensino abordado; a segunda parte especializar-se-á no Curso Profissional de Instrumentista Clássico, e mais concretamente, na disciplina Instrumento – Harpa.

Serão feitas reflexões semanais sobre as aulas leccionadas e assistidas, com as respectivas planificações e grelhas de observação, assim como uma reflexão final mais abrangente. No capítulo final, será explanado um projeto de intervenção na própria instituição, no CMP, com a integração nos planos de estudo do Conservatório, de uma turma de música de câmara como oferta complementar para alunos do curso clássico integrado, turma desenvolvida de raiz integralmente por mim, com a aprovação da Direção Pedagógica do Conservatório.

Após uma revisão bibliográfica especializada no conceito de música de câmara onde se inclui literatura crítica e especializada sobre a problemática, serão discriminadas as necessidades que levaram à criação desta disciplina, serão expostas algumas condicionantes encontradas no início, e pelo caminho, será apresentado o programa, métodos de avaliação, sumários, e feito um balanço anual pelo docente, com recurso também a inquéritos respondidos pelos alunos, assim como apresentado o produto de uma audição final. As conclusões pretendem dar conta do percurso reflexivo e das vantagens do estudo e prática pedagógica efectuadas.

*"O professor...é alguém que: a) sabe organizar um plano de ação pedagógica; b) que sabe preparar e organizar, concretizar e operacionalizar situações de aprendizagem; c) sabe regular o desenvolvimento da situação de aprendizagem e é capaz também de avaliar esse desenvolvimento; d) sabe gerenciar fenômenos operacionais; e) sabe fornecer uma ajuda metodológica; f) sabe favorecer a construção de projetos profissionais positivos pelos alunos, projetos de vida no início da escolaridade, projetos profissionais até o fim do 2º. grau; e finalmente, g) sabe trabalhar com parceiros" (Brault, 1996).*

## CAPITULO I

## 1.1 CARACTERIZAÇÃO DO MEIO

### 1.1.1 FREGUESIA DA CEDOFEITA<sup>1</sup>

Cedofeita é uma antiga freguesia portuguesa do concelho do Porto que pela Lei n.º 11-A/2013 de 28 de janeiro, foi integrada na União das Freguesias de Cedofeita, Santo Ildefonso, Sé, Miragaia, São Nicolau e Vitória. Trata-se de uma área resultante da estrutura urbana desenhada no período dos Almadas, em finais do séc. XVIII e princípios do séc. XIX, progressivamente preenchida nas décadas seguintes. Morfologicamente é marcada por uma linha de fecho, onde corre a R. Mártires da Liberdade, e a partir da qual derivam duas áreas em pendente, mais acentuada até à Rua do Almada, menos acentuada na vertente oeste. Contudo em grande parte da sua extensão, o território desenvolve-se num plano de inclinação suave, entre as ruas de Cedofeita e de Adolfo Casais Monteiro. Tradicionalmente uma área mista de habitação, comércio diversificado, serviços e ensino universitário, tem beneficiado de dinâmicas de revitalização recente que importa acompanhar, estimular e consolidar. São sobejamente conhecidas as dinâmicas socioculturais em áreas como Miguel Bombarda, Galeria de Paris e arruamentos paralelos, e ainda um reforço recente da tradição estudantil, muito vincada até finais dos anos oitenta, mas que quase desapareceu com a saída das faculdades da U.P. para áreas periféricas (Economia, Letras, Ciências e Engenharia – entretanto convertida em Faculdade de Direito - etc).

Dos estudos realizados, tudo aponta para que as origens da freguesia estejam associadas ao primitivo povoado que nasceu, se desenvolveu e prosperou à sombra tutelar da velhinha igreja românica, que ainda hoje existe no Largo do Priorado e que pertenceu a um convento de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho.

O templo é, de facto, muito antigo. A sua construção é anterior à da própria Sé Catedral. Provavelmente trata-se da mais antiga igreja do Porto. Mais: com toda a probabilidade a velhinha igreja de Cedofeita já era gente, há muitos séculos, e Portugal ainda nem sequer existia politicamente. Aqui ocorreu a conversão em massa do povo Suevo, anos antes dos Francos, com Clóvis. Diz quem sabe destas coisas que a Norte do Douro a igreja românica de Cedofeita é o único monumento do género que nos ficou do período medievo.

Conta a tradição que a cidade do Porto foi fundada no ano 417 da nossa era. Pelo espaço de três séculos experimentou três diferentes possuidores: os suevos, que a fundaram; os godos que a conquistaram; e os mouros que dela se senhorearam até ao reinado de Afonso I de Leão, a quem chamaram «o Católico».

---

1 Informação consultada no Web Site: <http://www.ine.pt>

Durante a vigência moura, a igreja de Cedofeita foi o único templo cristão da área de jurisdição sarracena em que, sem qualquer interrupção, sempre se celebrou o santo sacrifício da missa, mediante um tributo que os cónegos pagavam às autoridades mouriscas. Esse consentimento foi dado através de uma «Carta de Jusgo», palavra muito utilizada pelos antigos significando «Justiça», «Perfeita», «Observância total das leis», «Igualdade», «Sossego», «Paz».

Os mais antigos e fidedignos documentos que se conhecem, relacionados com o mosteiro de Cedofeita, remontam à Baixa Idade Média. São dois: uma bula do Papa Calisto II, datada de 1120, a qual apenas cita o mosteiro; e a carta de doação de D. Afonso II, do ano de 1218, na qual, com base em informações dos próprios abades e cónegos regrantes, o monarca faz saber que *“D. Afonso, nosso senhor e avo (Afonso Henriques) reparara o dito mosteyro e anovadamente o dotara”*.<sup>2</sup>

A Freguesia de Cedofeita, assim como todas as freguesias que constituem esta “União de Freguesias”, continuam a ter alguma autonomia administrativa. Actualmente, a Freguesia de Cedofeita é constituída por um “Executivo da Junta” e por uma “Assembleia da Freguesia”, ambas com um Presidente e um Secretário.

### **1.1.2 O CONSERVATORIO DE MÚSICA DO PORTO**

O Conservatório de Música do Porto é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música. Criado pela Câmara Municipal do Porto em sessão de 1 de Julho de 1917, foi inicialmente instalado em edifício situado na Travessa do Carregal, no Porto. Em 13 de Março de 1975 transferiu-se para um palacete localizado na Rua da Maternidade, n.º13, propriedade da Câmara Municipal do Porto. A partir de 15 de Setembro de 2009, mercê de obras de requalificação e ampliação, esta instituição mudou de instalações, para a Praça Pedro Nunes.

Sendo um Conservatório uma escola de música, é também uma realidade cultural, a actividade do Conservatório não fica delimitada à ideia corrente de ensino: as aulas, alguns projectos virados para o aluno e circunscritos à escola, o Conservatório, inserido num meio que ultrapassa em muito a freguesia e até o concelho do Porto, tem realizado um papel interveniente sob o ponto de vista cultural, num vasto espaço geográfico.

No que diz respeito ao património, o Conservatório de Música do Porto vem sendo, ao longo da sua existência, uma instituição musical da cidade que tem servido de garante e fiel depositária de espólios com características bibliográficas musicais, bibliográficas documentais,

---

2 Informação consultada no Web Site: <http://www.cm-porto.pt>

obras de arte, instrumentos ou ainda documentação e objectos pessoais ou institucionais de várias procedências e interesse museológico. Este conjunto de fundos patrimoniais representa uma importante contribuição documental sobre figuras da cultura e vida musical da cidade do Porto com um valor histórico e didáctico.

O conservatório tem um significativo impacto e grande participação, através das suas inúmeras actividades, não só na sua zona geográfica, como em toda a cidade do Porto e concelhos limítrofes.

## **1.2 CURSOS PROFISSIONAIS<sup>3</sup>**

O CMP tem mais de 1000 alunos, matriculados desde o 1º ano do 1º ciclo, até ao 12º ano/8º grau. O intervalo de idades dos alunos situa-se entre os 6 e os 23 anos, que é o limite máximo estabelecido para admissão ao Curso Complementar de Canto. Tratando-se de uma escola de Ensino Artístico Especializado da Música, a admissão ao CMP, é feita através de provas de admissão/aferição, por níveis etários e de ensino, abertas a todos os candidatos que se inscrevam. Através delas são seriados pelas suas aptidões e/ou pelos seus conhecimentos musicais, independentemente da sua área de residência ou do estrato socioeconómico das suas famílias.

Os números totais de alunos matriculados nos vários regimes de frequência que a legislação atual admite, permitem constatar três dados principais:

- A solidificação do regime integrado, já perfeitamente assumido e contextualizado.
- A persistência das matrículas em regime supletivo, com um peso significativo na organização da vida escolar.
- O menor significado das matrículas em regime articulado.

A frequência deste ensino, em qualquer dos regimes previstos, implica um continuado e prolongado trabalho individual, em grande parte realizado em casa. Isso sucede em quase todas as disciplinas musicais do currículo, nomeadamente ao nível da formação nuclear de instrumento ou canto. A natural preponderância da apresentação pública implica uma rotina de con-

---

<sup>3</sup> Informação consultada em: Regulamento Interno do CMP; Projecto Educativo 2010/11 a 2015/16; e no Web Site: <http://www.conservatoriodemusicadoporto.pt>

certos, audições, concursos, provas e exames. Esta prática continuada implica numerosas apresentações fora da escola, com algumas consequências práticas, tanto no que respeita ao acompanhamento dos alunos por parte dos professores, como na compreensão e envolvimento dos encarregados de educação. Não sendo relevante o nível socioeconómico das famílias para efeitos de admissão, torna-se muito importante a disponibilidade das mesmas para o acompanhamento necessário dos alunos no seu trabalho de casa e até no acompanhamento dos mesmos nas deslocações ao CMP ou fora dele em determinadas atividades.

## **DIMENSÃO E CONDIÇÕES FÍSICAS DA ESCOLA**

A partir de 15 de setembro de 2009, mercê de obras de requalificação e ampliação, inseridas no projeto-piloto de requalificação das escolas, levado a cabo pela “Parque Escolar”, esta instituição quase centenária passou a ocupar a ala poente do edifício até então ocupado unicamente pela Escola Secundária Rodrigues de Freitas, e ainda um edifício construído de raiz, onde se situam os auditórios, a biblioteca, as instalações do 1º ciclo e outros equipamentos de apoio, imprescindíveis a este tipo de ensino. O CMP, sendo escola não agrupada, oferece todos os níveis e ciclos de ensino, incluindo o 1º, 2º e 3º ciclo do básico e o nível secundário, sendo possível iniciar os estudos no 1º ano do 1º ciclo e terminar no 12º ano, fazendo assim todo o percurso escolar no CMP.

As suas instalações têm em conta essas características, garantindo uma diversificada caracterização de salas, condições físicas de mobiliário, equipamento, acesso e outras condicionantes, adaptadas à diversidade de idades dos alunos, nomeadamente no que respeita ao 1º e 2º ciclos. As instalações do CMP estão devidamente adaptadas ao ensino da música, privilegiando o isolamento acústico das salas e uma diferente caracterização de vários tipos de espaços, de acordo com o tipo de utilização, número de alunos, instrumento, grupo, aulas de formação vocacional ou geral. Embora com uma ocupação por vezes intensiva de salas e auditórios, podemos considerar que as salas específicas respondem às necessidades atuais de uma escola deste tipo.

O auditório e o estúdio de gravação foram inaugurados a 13 de abril de 2009, contando atualmente com o equipamento de luz e som em pleno funcionamento. Existem para além disso espaços próprios e condignos para a Direção, os Serviços Administrativos, as salas de professores, os gabinetes dos Departamentos, do pessoal não docente, os espaços de convívio, e outros.

## PRINCÍPIOS E VALORES DO ENSINO ARTÍSTICO 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 ação, 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 da 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.

O Projeto Educativo contempla os princípios, os valores, as metas e as estratégias que orientam o Conservatório na sua atividade formativa. Tendo em atenção que esta escola integra a rede pública das escolas do ensino especializado de música, no respeito pelas características do ensino artístico especializado anteriormente apresentadas, o CMP assume:

- 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: *“Music must be seen as an integral concept: in ancient Greek Musiké means singing, dancing, playing instruments and language but also includes the integrating proximity to other artistic forms”* (Schulwerk O. 1920, p.32).

## **OBJETIVOS do CMP**

1. Defesa do estatuto da escola e da sua necessidade e importância no quadro da oferta formativa da escola pública; e afirmação e divulgação do seu rico historial e do seu significado cultural aos níveis local, regional e nacional.

2. Continuação do trabalho que vem sendo realizado em conjunto com as outras escolas públicas de ensino especializado da música, no sentido de estudar e propor soluções para os problemas ainda existentes; articular iniciativas de interesse mútuo e colaborar em projetos comuns.

3. Desenvolvimento de um sentido de escola, que esteja na base de um melhor conhecimento de todos relativamente à missão principal do Conservatório e às inúmeras vertentes de que se reveste a sua prática diária, seja ao nível da formação artística, seja nos domínios da formação geral.

4. Abertura do Conservatório à comunidade, tanto em termos de capacidade de oferta formativa, como de dinamização da vida artística, contribuindo para dar uma resposta qualificada às necessidades da área alargada a que a escola dá resposta.

5. Otimização dos recursos existentes, ao nível dos meios materiais e humanos, nomeadamente através de uma gestão equilibrada das capacidades formativas e culturais instaladas; e uma rentabilização de meios, nomeadamente através da possibilidade de prestação de serviços externos.

6. Defesa da complementaridade dos três regimes de frequência – integrado, articulado e supletivo – entendidos como respostas diversificadas aos diferentes tipos de alunos que procuram esta escola e às suas condições de frequência.

7. Defesa do estatuto do professor-músico, apoiando e valorizando a atividade artística dos

professores, entendida como uma valorização profissional com reflexos visíveis na atividade pedagógica.

8. Organização de cursos, masterclasses e workshops, através de convites a professores ou intérpretes de prestígio, que completem a formação ministrada e alarguem as perspetivas dos alunos.

9. Apoio de atividades de complemento curricular, tais como palestras, conferências, exposições, visitas de estudo.

10. Promoção e desenvolvimento da articulação interdisciplinar e interdepartamental, desenhando iniciativas e atividades que reforcem o relacionamento e a complementaridade das diferentes disciplinas.

11. Sensibilização da comunidade educativa para a arte como núcleo da formação nesta escola, procurando incluir nas disciplinas da componente geral temáticas e perspetivas de carácter artístico e abordagens que estimulem atitudes criativas.

12. Promoção, junto dos professores das disciplinas da componente geral, de iniciativas e atividades que promovam uma maior sintonia com a prática artística, reforçando a sua maior identificação com a identidade da escola.

13. Lançamento de iniciativas e atividades de promoção e produção próprias, tendentes a estimular e divulgar as qualidades formativas da escola.

14. Aposta sustentada numa linha editorial do Conservatório, tendente a editar, em partitura, algumas obras musicais de compositores ligados a esta escola, desde os mais antigos, com espólio à guarda do Conservatório, até aos atuais professores.

15. Viabilização interna e externa de uma linha editorial que possa registar em CD ou em DVD algumas produções próprias ou utilizar esses recursos em produções para o exterior.

16. Apoio ativo à formação do pessoal docente, através do desenvolvimento de ações de formação e outras atividades consideradas oportunas.

17. Criação de condições para que os alunos mais qualificados do Conservatório possam apresentar-se em público, seja como solistas, seja integrando grupos de câmara ou os diversos coros e orquestras.

18. Preocupação com a qualidade das prestações artísticas dos alunos em atividades culturais no exterior, garantindo padrões de exigência e de excelência, na linha da tradição da escola.

19. Colaboração próxima com instituições e entidades culturais, educativas e recreativas locais, nomeadamente com aquelas que estão representadas institucionalmente em órgãos de gestão do Conservatório: Casa da Música, Fundação Eng. António de Almeida, Câmara Municipal do Porto, Associação dos Amigos do Conservatório, Igreja de Cedofeita, Junta de Freguesia; Águas do Douro e Paiva; sem esquecer outras instituições, museus, escolas, fundações.

20. Disponibilização aos alunos e suas famílias da informação possível acerca de outras escolas e das diversas saídas para prosseguimento de estudos no país e no estrangeiro.

21. Apoio dos alunos na sua preparação próxima para as provas de acesso a outras escolas.

22. Desenvolvimento, junto dos alunos, do sentido de responsabilidade, de autonomia e de capacidade de gestão do seu estudo e do seu tempo.

23. Desenvolvimento de mecanismos que garantam o acolhimento de alunos mais distanciados da escola ou de vocação tardia, procurando respostas formativas mais adequadas às suas condições de frequência (seja na elaboração de horários e turmas, seja pela promoção de cursos livres).

24. Apoio à criação de núcleos de atividades que correspondam a necessidades de formação dos alunos ou constituam complementos da sua aprendizagem.

25. Valorização das audições, concertos e outras apresentações públicas, pela importância de que se revestem na formação dos alunos.

26. Incremento da participação dos alunos em concursos de música, promovendo a motivação, a responsabilização e a excelência musical dos alunos.

27. Manutenção do “Concurso Interno”, como estímulo à participação qualificada dos melhores alunos da escola, premiando o mérito e a excelência.

28. Consolidação da Semana Cultural, como espaço de afirmação artística da escola no interior e no exterior e como meio de expressão e concretização de iniciativas e projetos.

29. Manutenção e reforço de parcerias e protocolos em curso, nomeadamente com as instituições que mais diretamente se relacionam com a atividade da escola.
30. Motivação de toda a comunidade escolar para uma participação responsável na vida do Conservatório, desde a definição de metas até à colaboração e empenho na concretização das atividades programadas.
31. Incentivo e divulgação de “boas práticas”, tanto em termos pedagógicos como administrativos, favorecendo a troca de experiências e a partilha de meios.
32. Aperfeiçoamento e normalização dos mecanismos de avaliação, como condição para a melhoria da qualidade do ensino e para um melhor desempenho global da escola em todos os seus setores.
33. Criação de condições para a qualificação do pessoal não docente, através da promoção de atividades de formação e dando apoio à sua atividade regular.
34. Acolhimento de todos os novos elementos (sejam professores, alunos ou funcionários), garantindo uma boa integração na vida da escola.
35. Abertura do Conservatório a toda a comunidade educativa, garantindo a participação dos encarregados de educação na vida da escola e regulando a sua presença e circulação no espaço escolar.
36. Divulgação junto dos alunos e demais interessados das principais normas de funcionamento do Conservatório, para que a vida escolar se desenvolva nas melhores condições.
37. Valorização de um clima de sã convivência entre todos, através de iniciativas e práticas que estimulem a qualidade do relacionamento, o respeito pelos outros e as capacidades de cooperação e solidariedade.
38. Criação de condições para que a atividade escolar se processe com normalidade, garantindo um ambiente de serenidade que favoreça a concentração no estudo e no trabalho.
39. Divulgação da escola através de diversos meios e canais, garantindo informação atualizada e de fácil acesso, nomeadamente no que respeita a aspetos da prática pedagógica (testes de admissão, provas, exames, concursos, candidaturas) ou a atividades e iniciativas nos domínios da oferta cultural.

## **OFERTA EDUCATIVA**

Os cursos atualmente em funcionamento no Conservatório de Música do Porto são: o Curso Básico de Música e os Cursos Secundários de Instrumento, Formação Musical, Composição e Canto. A variante de Jazz, presente na escola há bastantes anos como oferta de música de conjunto, foi alargada aos cursos de canto e de instrumento.

Ao nível da sua implementação nos diversos níveis de ensino, a oferta educativa estrutura-se da seguinte forma: 1º Ciclo/Iniciação – em regime integrado ou supletivo Horário: Diurno Duração: 4 anos, a começar no 1º Ano.

Curso Básico de Música (Curso Artístico Especializado – Música, em regime integrado, articulado ou supletivo) Horário: Misto Duração: 5 anos, a começar no 1º grau (5º ano de escolaridade - 2º ciclo) Certificação escolar: 9º ano de escolaridade / Curso Básico de Música Curso Secundário de Música.

Instrumento, Formação Musical, Composição (Curso Artístico Especializado – Música, em regime integrado, articulado ou supletivo) Horário: Misto Duração: 3 anos Certificação escolar: 12º ano de escolaridade / Curso Secundário de Música.

Curso Secundário de Canto (Curso Artístico Especializado – Música, em regime integrado, articulado ou supletivo) Horário: Misto. Duração: 3 anos Certificação escolar: 12º ano de escolaridade / Curso Secundário de Canto Em termos de oferta educativo o CMP oferece ainda diversos Cursos livres.

## **INSTRUMENTOS MINISTRADOS**

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.

## **AVALIAÇÃO**

A implementação do Projeto Educativo será sujeita a uma avaliação no final de cada ano letivo, com vista à promoção de um contínuo aperfeiçoamento das práticas, de modo a permitir o reajustamento de estratégias de melhoria. A avaliação da sua implementação insere-se num processo de avaliação formativa interna e numa lógica de autoavaliação. Esta deve consistir na revisão regular, sistemática e abrangente das atividades e dos resultados do conservatório

e, em particular, do grau de concretização do projeto educativo. São intervenientes no processo de avaliação interna o Conselho Pedagógico, a Comissão de Avaliação Interna e a Equipa de Avaliação Interna. O Projeto Educativo será objeto de avaliação e revisão no final do seu tempo de vigência, sendo intervenientes a Equipa de Avaliação Interna, o Conselho Pedagógico, o Diretor e o Conselho Geral.

A Ata de Criação da RIEC define que: “A escola deve desenvolver os potenciais criativos dos alunos, valores humanos, sociais, de convivência, liberdade e criatividade, competências para a vida, iniciativa e capacidade empreendedora, dando importância ao desenvolvimento humano e ambiental sustentáveis e objetivando sempre conjugar conhecimento com reconhecimento. Compartilhar um olhar transdisciplinar e ecoformador da educação” .

## CAPÍTULO II

## **2.1. CURSO PROFISSIONAL DE INSTRUMENTISTA CLÁSSICO**

### **AVALIAÇÃO CONTÍNUA**

É feita avaliação sumativa ao fim de cada período e no final de cada ano letivo. A classificação é expressa para o 1º ciclo de uma forma qualitativa (Mau, Insuficiente, Suficiente, Bom e Muito Bom), para o 2º e 3º ciclos numa escala de 1 a 5, para o secundário numa escala de 0 a 20 valores e é um somatório ponderado dos vários instrumentos de avaliação inscritos no âmbito da avaliação contínua. A avaliação contínua não se restringe apenas à sala de aula, abrange ainda outros contextos escolares e extra escolares; assim, a realização das provas globais, a participação em audições, concertos, masterclasses, concursos e outros projetos por parte dos alunos são fatores importantes a ter em conta no processo de avaliação. Os alunos deverão participar pelo menos numa audição por período.

### **PROVAS DE AVALIAÇÃO**

- a. As provas finais realizam-se no final do ano letivo em todos os anos/graus não terminais de ciclo do ensino básico e secundário, e tem a ponderação de 25% na avaliação final.
- b. No 6ºano/2ºgrau e no 9ºano/5ºgrau realizam-se provas globais no final do ano, respetivamente com a ponderação de 25% e 30% na avaliação final.
- c. No 12ºano/8ºgrau, para os alunos matriculados ao abrigo da Portaria 243-B/2012 de 13 de agosto, realiza-se uma prova de avaliação no final do ano letivo com a ponderação de 25%.
- d. Estas provas devem, sempre que possível, realizar-se no horário letivo do aluno.
- e. Os júris devem ser constituídos preferencialmente por um mínimo de três professores. Os júris das provas do 4ºano, 6ºano, 9ºano e 12ºano serão constituídos obrigatoriamente por um mínimo de três professores.
- f. As matrizes das provas são cotadas de 0 a 200 pontos e as respetivas classificações expressam-se da seguinte forma:

Nível Básico: Mau (0 a 19%), Insuficiente (20% a 49%), Suficiente (50% a 69%), Bom (70% a 89%) e Muito Bom (90% a 100%). Nível Secundário: numa escala de vinte valores.

## **CRITÉRIO DE AVALIAÇÃO PARA AS PROVAS DE AVALIAÇÃO**

- 1) Segurança de execução
- 2) Domínio do estilo e do carácter do repertório
- 3) Sentido de frase
- 4) Qualidade da sonoridade
- 5) Domínio dos diversos parâmetros da execução e interpretação musical (dinâmica, timbre, articulação, pulsação, ataque)
- 6) Lógica de dedilhação
- 7) Criatividade
- 8) Memória
- 9) Postura corporal e instrumental
- 10) Capacidade performativa
- 11) Dificuldade do programa

## **2.2 INSTRUMENTO – HARPA COMPETÊNCIAS, CONTEÚDO E PROVAS GLOBAIS**

Os critérios específicos de avaliação de Harpa são os que estão definidos para o grupo de cordas dedilhadas.

### **1º CICLO: 1º ANO e 2º ANO**

O aluno, até ao final do 2º ano do 1º Ciclo, deve revelar ter desenvolvido e adquirido as seguintes competências:

- Crescente interesse pela música e pela harpa;

- Desenvolvimento do sentido ritmo e musicalidade;
- Desenvolvimento da posição correta de ambas as mãos, evitando posturas erradas e tensões/contrações musculares;
- Desenvolvimento progressivo da iniciação à notação musical;
- Desenvolvimento progressivo na aquisição dos procedimentos básicos da técnica da harpa;
- Aquisição gradual de uma técnica que confira segurança e clareza sonora;
- Desenvolvimento da sua memória musical;
- Desenvolvimento gradual da prática instrumental com a interpretação de peças elementares;
- Escalas de uma oitava.

### **PROVA FINAL DO 1º ANO**

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Uma escala de uma oitava e um exercício de técnica	20 Pontos
2- Três estudos ou peças	180 Pontos

### **PROVA FINAL DO 2º ANO**

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Uma escala de uma oitava e um exercício de técnica	20 Pontos
2- Três estudos ou peças	180 Pontos

### **3º ANO e 4º ANO**

O aluno, até ao final do 4º ano do 1º Ciclo, deve revelar ter desenvolvido e adquirido as se-

guintes competências:

- Crescente interesse pela música e pela harpa;
- Desenvolvimento do sentido ritmo e musicalidade;
- Desenvolvimento da posição correta de ambas as mãos, evitando posturas erradas e tensões/contrações musculares;
- Desenvolvimento progressivo na aquisição dos procedimentos básicos da técnica da harpa;
- Desenvolvimento da capacidade performativa em palco;
- Aquisição gradual de uma técnica que confira segurança e clareza sonora;
- Facilidade de leitura musical no âmbito do instrumento;
- Compreensão da lógica de uma dedilhação correta ao serviço do discurso musical;
- Desenvolvimento da sua memória musical;
- Desenvolvimento gradual da prática instrumental com a interpretação de peças elementares;
- Ser capaz de afinar a harpa;
- Tocar as escalas em duas oitavas.

### **PROVA FINAL DO 3º ANO**

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Uma escala de uma oitava e um exercício de técnica	20 Pontos
2- Três estudos ou peças	180 Pontos

## PROVA FINAL DO 4º ANO

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Uma escala de uma oitava e um exercício de técnica	20 Pontos
2- Três estudos ou peças	180 Pontos

### NÍVEL BÁSICO

O aluno, até ao final do curso básico, deve revelar ter desenvolvido e adquirido as seguintes competências:

- Domínio com segurança da sonoridade e os aspetos técnicos essenciais da harpa;
- Conhecer alguns recursos da escrita contemporânea para harpa;
- Compreender e dominar o ritmo e a métrica musical;
- Possuir um apurado sentido da pulsação, assim como um domínio seguro da velocidade. O uso do metrónomo como estratégia para o desenvolvimento da velocidade e regularidade e de pulsação deve estar interiorizado por parte do aluno;
- Compreender e dominar de forma criteriosa os diferentes parâmetros da execução e interpretação musical: dinâmica, timbre, articulação e sentido de frase;
- Compreender a lógica de uma dedilhação correta ao serviço do discurso musical;
- Possuir a capacidade para compreender e interpretar as diferentes formas musicais, tipos de estilo e de carácter do seu repertório;
- Correta postura corporal e instrumental;
- Facilidade de leitura musical no âmbito do instrumento;
- Reconhecimento dos elementos indicativos da expressão musical no decorrer da partitura;

- Capacidade de afinar a harpa;
- Capacidade auditiva e capacidade crítica;
- Capacidade de memorizar as obras do seu repertório;
- Capacidade de autonomia e de concentração;
- Capacidade performativa em palco.

## **5ºANO / 1ºGRAU**

### **COMPETÊNCIAS:**

- Trabalhar a aquisição de uma postura corporal e instrumental correta, numa perspectiva de evitar tensões e contrações musculares;
- Saber colocar corretamente as duas mãos na harpa;
- Dominar os procedimentos elementares da técnica harpística: notas simultâneas, harpejos e acordes de três sons (secos e arpejados), sons “glissés” e sons “étouffés”;
- Saber usar as “manetes” e/ou os pedais;
- Ser capaz de coordenar as duas mãos em conjunto;
- Compreender e dominar progressivamente o ritmo e a métrica musical;
- Adquirir progressivamente a capacidade de concentração e autonomia para o estudo individual;
- Ser capaz de memorizar as obras do seu repertório.

### **CONTEÚDOS MÍNIMOS**

- Exercícios técnicos;
- Escalas de duas oitavas: Dó, Sol, Ré, Lá, Fá e Sib maiores ou menores com os respe-

tivos arpejos no E.F e inversões;

- Oito estudos ou peças que no seu conjunto contenham os seguintes aspetos técnicos: notas simultâneas, acordes de três notas (secos ou arpejados), melodia acompanhada e ligações corretas entre dedos.

## **5ºANO / 1ºGRAU - PROVA FINAL**

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
<ul style="list-style-type: none"><li>– Duas escalas* de duas oitavas com os respectivos arpejos no E.F. e inversões</li></ul>	20 Pontos
<ul style="list-style-type: none"><li>– Quatro estudos ou peças</li></ul>	180 Pontos

Nota - O programa da prova deverá conter os seguintes aspetos técnicos: acordes de três notas, melodia acompanhada e ligações corretas entre dedos; a escolher de entre: Dó, Sol, Ré, Fá e Sib (maiores e menores harmónicas).

Ponderação na avaliação final: 25%.

## **6ºANO / 2ºGRAU**

### **COMPETÊNCIAS**

- Desenvolver a aquisição de uma postura corporal e instrumental correta, numa perspectiva de evitar tensões e contrações musculares;
- Saber colocar corretamente ambas as mãos sobre a harpa;
- Ser capaz de coordenar ambas as mãos;
- Dominar com segurança os procedimentos elementares da técnica harpística: notas simultâneas, arpejos e acordes de três sons (secos e harpejados), sons glissés e sons étouffés;
- Compreender e dominar progressivamente o ritmo e a métrica musical;

- Ser capaz de desenvolver gradualmente a velocidade e a regularidade da pulsação, integrando o uso do metrônomo no estudo diário;
- Desenvolver progressivamente a leitura musical no instrumento;
- Adquirir progressivamente a capacidade de concentração e autonomia para o estudo individual;
- Ser capaz de memorizar as obras do seu repertório.

## CONTEÚDOS MÍNIMOS

- Exercícios técnicos;
- Escalas de duas oitavas: Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Sib, e Mib maiores ou menores com os respectivos arpejos no E.F e inversões;
- Quatro estudos;
- Quatro peças de diferentes estilos;

Nota: O programa deverá conter os seguintes aspetos técnicos: notas simultâneas, acordes de três notas (secos ou arpejados) numa só mão, e ligações corretas entre dedos.

## 6ºANO / 2ºGRAU - PROVA GLOBAL

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Duas escalas* de duas oitavas com os respectivos arpejos no E.F. e inversões	20 Pontos
2- Dois estudos	90 Pontos
3- Duas peças	90 Pontos

Nota - O programa da prova deverá conter os seguintes aspetos técnicos: Notas simultâneas, acordes de três notas (secos ou arpejados) numa só mão, e ligações corretas entre dedos. \*

A escolher de entre: Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Sib e Mib (maiores e menores harmónicas).

## **7ºANO / 3ºGRAU**

### **COMPETÊNCIAS**

- Possuir uma correta postura corporal e instrumental;
- Dominar com segurança os procedimentos elementares da técnica harpística: acordes de quatro notas (secos, arpejados, ascendentes e descendentes) com as mãos separadas e com as mãos juntas;
- Aumentar o uso de pedais;
- Compreender e dominar o ritmo e a métrica musical;
- Ser capaz de desenvolver gradualmente a velocidade e a regularidade da pulsação, integrando o uso do metrónomo no estudo diário;
- Desenvolver a capacidade para compreender e interpretar algumas formas musicais simples e diferentes estilos musicais;
- Dominar progressivamente os diferentes parâmetros da execução e interpretação musical: dinâmica, timbre, articulação, sentido de frase;
- Possuir um controle básico da sonoridade;
- Ser capaz de afinar a harpa;
- Ter a capacidade de desenvolver a concentração e autonomia para o estudo individual;
- Ser capaz de memorizar as obras do seu repertório;
- Trabalhar a leitura musical no âmbito do instrumento.

### **CONTEÚDOS MÍNIMOS**

- Escalas de três oitavas: Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Sib, Mib e Láb maiores ou menores com

os respectivos arpejos no E.F e inversões;

- Cinco estudos, sendo obrigatoriamente um do período clássico ou romântico e outro do século XX ou XXI;
- Uma obra do período clássico ou romântico;
- Uma obra do século XX ou XXI;
- Três obras de livre escolha.

## **7ºANO / 3ºGRAU - PROVA FINAL**

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Duas escalas* de três oitavas com os respectivos arpejos no E.F e inversões	20 Pontos
2- Dois estudos de diferentes autores	90 Pontos
3- Duas peças de diferentes estilos	90 Pontos

Nota - O programa deverá incluir obrigatoriamente:

Um estudo clássico ou romântico e uma obra clássica ou romântica.

\* A escolher de entre: Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Sib, Mib e Láb (maiores e menores harmónicas).

## **8ºANO / 4ºGRAU**

### **COMPETÊNCIAS**

- Possuir uma correta postura corporal e instrumental;
- Dominar com segurança a sonoridade e os aspetos técnicos essenciais do instrumento: acordes de quatro notas (secos e arpejados), harmónicos, étouffés, glissés, pedais;

- Conhecer e dominar os vários registos da harpa, em toda a sua extensão e dominar o ritmo e métrica musical;
- Possuir um apurado sentido da pulsação, assim como um domínio seguro da velocidade. O uso do metrónomo como estratégia para o desenvolvimento da velocidade e regularidade de pulsação deve estar interiorizado por parte do aluno;
- Compreender e dominar de forma criteriosa os diferentes parâmetros da execução e interpretação musical: dinâmica, timbre, articulação, sentido de frase;
- Compreender a lógica de uma dedilhação ao serviço do discurso musical;
- Compreender e interpretar as diferentes formas musicais, tipos de estilo e de carácter do seu repertório;
- Ter facilidade de leitura musical no âmbito do instrumento e ser capaz de o afinar;
- Reconhecer os elementos indicativos da expressão musical no decorrer da partitura;
- Ser capaz de usar gradualmente o *étouffè* como recurso expressivo;
- Desenvolver a capacidade auditiva e a capacidade crítica;
- Ser capaz de memorizar as obras do seu repertório e ter capacidade de autonomia e de concentração;
- Desenvolver a capacidade performativa em palco;

## **CONTEÚDOS MÍNIMOS**

- Escalas de três oitavas: Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Sib, Mib e Láb maiores e relativas menores harmónicas, com arpejos no E.F. e Inversões;
- Quatro estudos retirados dos livros Bochsa Op.62 e/ou Pozzoli (Studi di Media Difficoltà) e/ou Concone, L. – Etudes pour la Harpe, Op. 26;
- Quatro obras de épocas, estilos ou autores diferentes.

## 8ºANO / 4ºGRAU - PROVA FINAL

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Duas escalas de três oitavas com os respectivos arpejos	20 Pontos
2- Dois estudos	80 Pontos
3- Duas obras de épocas diferentes	100 Pontos

## 9ºANO / 5ºGRAU

### COMPETÊNCIAS

- Possuir uma correta postura corporal e instrumental;
- Dominar com segurança a sonoridade e os aspetos técnicos essenciais do instrumento: acordes de oito notas (secos e harpejados), harmónicos, étouffès, glissés, pedais;
- Conhecer e dominar os vários registos da harpa, em toda a sua extensão e dominar o ritmo e métrica musical;
- Compreender, dominar o ritmo e a métrica musical e possuir um apurado sentido da pulsação, assim como um domínio seguro da velocidade. O uso do metrónomo como estratégia para o desenvolvimento da velocidade e regularidade de pulsação deve estar interiorizado por parte do aluno;
- Compreender e dominar de forma criteriosa os diferentes parâmetros da execução e interpretação musical: dinâmica, timbre, articulação, sentido de frase;
- Compreender a lógica de uma dedilhação ao serviço do discurso musical;
- Compreender e interpretar as diferentes formas musicais, tipos de estilo e de carácter do seu repertório;
- Ter facilidade de leitura musical no âmbito do instrumento e ser capaz de o afinar;
- Reconhecer os elementos indicativos da expressão musical no decorrer da partitura;

- Ser capaz de usar gradualmente o étouffé como recurso expressivo;
- Ser capaz de memorizar as obras do seu repertório e ter capacidade de autonomia e de concentração;
- Desenvolver a capacidade auditiva, a capacidade crítica e a capacidade performativa em palco.

## CONTEÚDOS MÍNIMOS

- Escalas de quatro oitavas: Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Sib, e Mib maiores e relativas menores harmónicas, com arpejos no E.F. e Inversões;
- Estudos Larivière – tema 2 e tema 3 com 6 variantes diferentes;
- Quatro estudos retirados dos livros Bochsa Op.62 e/ou Pozzoli (Studi di Media Difficultá) e/ou Concone, L. – Etudes pour la Harpe, Op. 26;
- Quatro obras, sendo uma delas uma Sonatina ou Sonata, outra com escrita contemporânea (novas técnicas e linguagem) e outra de autor português.

## 9ºANO / 5ºGRAU - PROVA GLOBAL

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Duas escalas de três oitavas	10 Pontos
2- Dois estudos de diferentes estilos	70 Pontos
3- Três obras	80 Pontos
4- Uma Sonatina ou Sonata	40 Pontos

Nota – As duas obras devem ser de épocas ou autores diferentes.

## HARPA: PROVA DE ACESSO AO SECUNDÁRIO - ANO LETIVO 2015-2016

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Uma escala de três oitavas: Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Sib, e Mib maiores e menores harmónicas, com arpejos no E.F. e Inversões	20 Pontos
2- Larivière: Tema 2 e Tema 3 mais uma variante comum para os dois temas	40 Pontos
3- Dois estudos de diferentes estilos	40 Pontos
4- Três obras de épocas ou autores diferentes	80 Pontos
5- Uma Sonatina ou Sonata	40 Pontos

### CRITÉRIOS GERAIS PARA O NÍVEL SECUNDÁRIO

O aluno, até ao final do curso secundário, deve revelar ter desenvolvido e adquirido as seguintes competências:

- Possuir uma correta postura corporal e instrumental;
- Ser possuidor de uma sólida formação técnica e musical, no instrumento;
- Saber escrever na partitura o movimento dos pedais;
- Compreender e dominar com segurança os diversos estilos e formas musicais;
- Compreender e dominar de forma segura e criteriosa os diferentes parâmetros da execução e interpretação musical: dinâmica, timbre, articulação, pulsação, sentido de frase, ataque;
- Compreender e demonstrar uma lógica de dedilhação ao serviço do discurso musical;

- Compreender e interpretar os diferentes tipos de carácter do seu repertório;
- Possuir autonomia para estudar e construir uma interpretação musical de uma obra;
- Ser capaz de memorizar as obras do seu repertório;
- Dominar a harmonia funcional da harpa;
- Ser capaz de improvisar, ainda que de forma elementar, em vários estilos;
- Possuir noções básicas de ornamentação;
- Possuir capacidade crítica fundamentada relativamente a uma interpretação;
- Ser criativo numa perspetiva de desenvolvimento de uma personalidade artística;
- Conhecer o repertório e literatura essencial da harpa;
- Demonstrar uma atitude performativa em palco.

## **10º ANO / 6º GRAU**

### **CONTEÚDOS MÍNIMOS**

- Quatro estudos de Bochsa Etudes Op.34 (I ou II Vol.) ou Bach/Grandjany Etudes for Harp;
- Três obras de épocas diferentes;
- Uma obra livre;
- Um trecho de orquestra;

### **10º ANO / 6º GRAU - PROVA FINAL**

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Dois estudos (Bochsa Op.34 ou Bach/Grandjany)	80 Pontos

2- Uma obra do período clássico ou romântico	40 Pontos
3- Uma obra do século XX	40 Pontos
4- Um trecho de orquestra	40 Pontos

## **11ºANO / 7ºGRAU**

### **CONTEÚDOS MÍNIMOS**

- Quatro estudos retirados do livro: Bochsa Etudes Op.34 (I ou II Vol.) ou Bach/Grandjany Etudes for Harp;
- Um trecho de orquestra;
- Um estudo de concerto;
- Um andamento de sonata ou de concerto;
- Duas obras de diferentes épocas.

### **11ºANO / 7ºGRAU – PROVA FINAL**

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Dois estudos (Bochsa Op.34 ou Bach-Grandjany)	40 Pontos
2- Um estudo de concerto	40 Pontos
3- Um andamento de concerto ou de sonata	40 Pontos
4- Uma obra de livre escolha	40 Pontos
5- Uma obra de época diferente à anterior	40 Pontos

## 12ºANO / 8ºGRAU

### CONTEÚDOS MÍNIMOS

- Três estudos retirados do livro: Bochsa Etudes Op.34 (I ou II Vol.) ou Bach/Grandjany Etudes for Harp;
- Um estudo de concerto;
- Um trecho de orquestra;
- Um concerto ou sonata;
- Uma obra do século XIX ou XX;
- Uma obra de livre escolha;

### 12º ANO / 8ºGRAU - PROVA FINAL

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1- Um estudo (Bochsa Op.34 ou Bach-Grandjany)	60 Pontos
2- Um estudo de concerto	60 Pontos
3- Concerto ou sonata	80 Pontos

### PROVA DE APTIDÃO ARTÍSTICA HARPA – MATRIZ DO PROGRAMA MUSICAL DA PAA

<i>Programa</i>	<i>Pontuação</i>
1. Um estudo de Bochsa Op.34 ou de Bach-Grandjany	20 Pontos
2. Um estudo de Bach-Grandjany ou um andamento de Suite ou Partita de Bach	20 Pontos

3. Um estudo de concerto	40 Pontos
4. Uma sonata ou um concerto	40 Pontos
5. Uma obra do século XX ou XXI	40 Pontos
6. Uma obra de livre escolha	40 Pontos

Ponderação na avaliação final da PAA 90%.

## CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

Segurança de execução

Domínio do estilo e do carácter do repertório

Sentido de frase

Qualidade da sonoridade

Domínio dos diversos parâmetros da execução e interpretação musical (dinâmica, timbre, articulação, pulsação, ataque)

Lógica de dedilhação

Criatividade

Memória

Postura corporal e instrumental

Capacidade performativa

Dificuldade do programa

## HARPA: PROVA DE APTIDÃO ARTÍSTICA 12º ANO

Programa Musical	Ponderação
------------------	------------

O programa musical deverá ter uma duração máxima de 45 minutos.	90%
---	-----

Definição do programa até ao final do 2º Período.

Trabalho Escrito Relacionado com o programa musical, o qual deverá ter uma extensão compreendida entre 2 e 4 páginas em formato A4, (letra de tamanho 12; espaços de 1,5).

10%

Entrega até ao final do 3º período.

### 3 – CRITÉRIOS ESPECÍFICOS DE AVALIAÇÃO

#### - 1º CICLO

#### PONDERAÇÃO DOS CRITÉRIOS ESPECÍFICOS DE AVALIAÇÃO CONTÍNUA

Saber estar  20%	Assiduidade e pontualidade	4%
	Interesse e empenho	4%
	Relacionamento com o professor e com os colegas	4%
	Responsabilidade pela apresentação do material necessário na sala de aula	4%
	Subtotal	20%
Saber fazer  80%	Estudo individual e trabalho de casa	20%
	Progressão contínua e gradual na aprendizagem	5%
	Aquisição e aplicação das competências específicas definidas para os diferentes graus da disciplina de instrumento	50%
	Participação e desempenho em audições, concertos, concursos, masterclasses e outros projetos	10%
	Total 100%	100%

Classificação Mau, Insuficiente, Suficiente, Bom, Muito Bom.

#### AVALIAÇÃO FINAL

#### Períodos

Avaliação Contínua	100%	100%	75%
Prova Global	-	-	25%

### 3.2 - NÍVEL BÁSICO

#### PONDERAÇÃO DOS CRITÉRIOS ESPECÍFICOS DE AVALIAÇÃO CONTÍNUA

Saber estar 15%	Assiduidade e pontualidade	3%
	Interesse e empenho	3%
	Participação e cooperação	3%
	Relacionamento com o professor e com os colegas	3%
	Responsabilidade pela apresentação do material necessário na sala de aula 3%	3%
	Sub-total	15%

Saber fazer 85%	Estudo individual e trabalho de casa	25%
	Progressão na aprendizagem	45%
	Aquisição e aplicação das competências específicas definidas para os diferentes graus da disciplina de instrumento	45%
	Participação e desempenho em audições, concertos, concursos, masterclasses e outros projetos 15%	15%
	TOTAL	100%

#### Períodos

AVALIAÇÃO FINAL	1º	2º	3º
Avaliação Contínua	100%	100%	75%
Prova Global	-	-	25%

Nota: no 9ºano/5ºgrau a prova de avaliação tem a ponderação de 30% na avaliação final

## - NÍVEL SECUNDÁRIO

### PONDERAÇÃO DOS CRITÉRIOS ESPECÍFICOS DE AVALIAÇÃO CONTÍNUA

Saber estar  10%	Assiduidade e pontualidade	2%
	Interesse e empenho	2%
	Participação e cooperação	2%
	Relacionamento com o professor e com os colegas	2%
	Responsabilidade pela apresentação do material necessário na sala de aula	2%
	Sub-total	10%

Saber fazer  90%	Estudo individual e trabalho de casa	25%
	Progressão na aprendizagem	45%
	Aquisição e aplicação das competências específicas definidas para os diferentes graus da disciplina de instrumento	45%
	Participação e desempenho em audições, concertos, concursos, masterclasses e outros projetos	20%
	Total	100%

#### Períodos

AVALIAÇÃO FINAL	1º	2º	3º
Avaliação Contínua	100%	100%	75%
Prova Global	-	-	25%

Nota: no 12ºano/8ºgrau a prova de avaliação tem a ponderação de 50% na avaliação final.

## 2.3. Instrumento – Harpa: contextualização

Tópicos:

- a) Estudo eficiente e inteligente
- b) Motivação
- c) Envolvimento emocional com a música através do uso de metáforas
- d) Avaliação
- e) Objetivos educacionais
- f) Papel do professor

Foi necessário um protocolo entre o CMP e a ESMAE para que me fosse dada “carta verde” para começar a estagiar. Como esse protocolo tardou, apenas pude começar a minha atividade em Dezembro; no entanto, e como é sabido, o calendário escolar começa bem cedo. Assim sendo, foi impossível realizar um acompanhamento dos alunos durante as quinze semanas estipuladas no regulamento da prática pedagógica. Optámos assim por aproveitar apenas 15 semanas de aulas, onde a) leccionei a uma aluna iniciante com a ajuda e observação da minha professora cooperante, Áurea Guerner, e o meu professor supervisor, José Parra; b) observei as aulas dadas pela professora cooperante a uma aluna avançada; e c) observei também um aluno avançado em instrumento (piano)/ iniciado em *Jazz*, pelo professor Paulo Gomes.

Sobre esta disciplina de Instrumento, há algumas peculiaridades a apontar: a primeira é que a carga horária desta disciplina foi de 45 min. semanais de observação, e 45 min. de leccionação; assim mesmo, é preciso mencionar que as observações não foram sempre com o mesmo professor, pela dificuldade de coordenação de horários com a minha professora cooperante. Por outro lado, sempre tive interesse em integrar uma parte de improvisação, como parte obrigatória, no currículo de instrumentista clássico (a minha intenção é trabalhar sobre este assunto no futuro).

Pela minha parte, estou muito habituada à presença da professora Áurea Guerner, porque tenho trabalhado e aprendido muito com ela desde o começo das minhas funções como docente no CMP, há cinco anos. Desde o início da minha carreira docente nesta instituição, tenho

assistido a muitas das suas aulas. Também organizamos em conjunto várias actividades. A prof<sup>a</sup>. Áurea esteve sempre disponível para me ajudar com qualquer dúvida ou problema. É uma excelente colega. O trabalho com ela é sempre muito positivo porque, além de ser uma profissional com muita experiência, coincidimos geralmente em assuntos pedagógicos e musicais. Ambas temos formação da escola francesa de harpa, com uma professora em comum, Dr<sup>a</sup>. Maria Rosa Calvo-Manzano. Isso facilita muito a partilha de opiniões e o entendimento em relação aos aspectos técnicos e didáticos.

A Dra. Maria Rosa Calvo-Manzano, actualmente reformada, é uma harpista internacionalmente reconhecida que, além de ter exercido a cátedra de harpa do Conservatório Superior de Música de Madrid, tem publicado inúmeros livros especializados, dedicados à harpa. Muitos deles encontram-se na biblioteca do CMP. Entre eles, há dois que eu uso como referências: “Técnicas ARLU: naturalidad en las técnicas instrumentales” e “Tratado analítico de la técnica y estética del arpa”:

O livro “Técnicas ARLU: naturalidad en las técnicas”, é um conjunto de teorias fisio-psico-pedagógicas, que analisam todas as características que definem o músico. Trata matérias como o conhecimento do corpo humano, técnicas de relaxamento para atingir o equilíbrio pessoal, fórmulas para atingir um estudo eficiente, compreensão e estudo das técnicas instrumentais através do ritmo, da dinâmica, da expressão, etc. O livro reflecte apresentações públicas e análise de técnicas que ajudam a superar o medo ao palco, descompressão dos nervos, alívio da tensão. Estas técnicas estão baseadas em princípios simples como saber estudar, conhecer e explorar as interrelações corpo-mente, para atingir o auto-domínio e a concentração.

O “Tratado analítico de la técnica y estética del arpa” é um método para harpa muito completo, que estuda a história e a organologia do instrumento, como princípio, para abordar o seu estudo de uma forma detalhada: posições, acordes, escalas, intervalos e ornamentação. Todos os exercícios são analisados e explicados de uma forma didática, pedagógica e clara.

Ao longo deste trabalho de mestrado, vou falar dos aspectos que considero mais importantes na aprendizagem deste instrumento: posição correta do corpo, exercícios de aquecimento, técnica na abordagem do instrumento, técnicas de estudo, ferramentas para melhorar a concentração; irei também reflectir sobre como promover as dinâmicas entre alunos e professores através da motivação e da empatia. Outro foco de reflexão é dedicado à prevenção das lesões físicas e ao bem-estar psicológico, através de técnicas de relaxamento e concentração, incluindo técnicas de respiração que promovem uma prática mais saudável e efectiva.

## 2.4 PERFIL DOS ALUNOS

### ALUNA A – ALUNA INICIANTE

A aluna A do 4º ano (9 anos de idade) é uma das melhores alunas do grau de iniciação. Começou pelo 1º ano do grau de iniciação como aluna supletiva, mas só possui um instrumento para estudar em casa desde o ano passado. A aluna A, tem 45 minutos de aula por semana e parece demonstrar um grande gosto pela harpa. A sua intenção para o ano é transitar para o regime integrado no CMP. Estuda em harpa celta; os alunos começam com a harpa sem pedais até ao 6ºano por estes instrumentos estarem mais adaptados ao tamanho das crianças; mais tarde passam a estudar em harpas com pedais. As harpas celtas possuem chaves na parte superior para alterar as notas, enquanto as de concerto possuem sete pedais que alteram a afinação das cordas consoante as necessidades da peça.

A aluna A é responsável, inteligente e apresenta um grau de maturidade elevado para a sua idade. Está habituada a memorizar todas as peças que estuda e foi adquirindo, ao longo destes anos de estudo, uma boa posição no instrumento e uma qualidade de som acima da média. Durante o presente ano lectivo, a aluna A está a demonstrar uma boa capacidade de trabalho e regularidade no estudo. Os pais ajudam e apoiam muito (a mãe, às vezes, assiste às aulas) o que pode ter impacto positivo no facto de ela estudar e ter desenvolvido um verdadeiro gosto pelo instrumento. Não existe tradição de prática musical na família mas o seu irmão também estuda saxofone no CMP.

### ALUNA B – ALUNA AVANÇADA

A aluna B do 7º Grau (16 anos de idade), aluna da professora Áurea Guerner, é uma das melhores alunas da sua turma. É estudiosa, e pretende ingressar no ensino superior; como tal, é esforçada. Transcende a idade média dos alunos do 7º Grau, pelo que apresenta um nível de maturidade maior. Ingressou no CMP no 6º Grau (10º ano) no regime integrado, depois de ter estudado na Academia de Música de Costa Cabral. Tem tido muitos professores de harpa diferentes (foi minha aluna há 5 anos na Academia de Música de Costa Cabral, onde também trabalhei um ano). A aluna está habituada a memorizar todas as peças e estudos em que trabalha. A professora Áurea diz: *“A aluna B é uma aluna muito empenhada, trabalha com entusiasmo e tem corrigido a tendência que tem de tocar rápido e pouco limpo. Temos trabalhado a limpeza de técnica e de ideias, e vai melhorando animadoramente”*. Ganhou a posição de primeira harpa na OJ neste ano de 2016.

## ALUNO C – ALUNO AVANÇADO

O aluno C do 6º Grau (15 anos de idade) tem formação clássica. É aluno de piano do professor Paulo Gomes. Decidiu mudar para a especialidade de *Jazz* há pouco tempo (só teve 3 aulas até ao presente) e, como tal, os seus conhecimentos são, ainda, parcos. O aluno é dedicado, no entanto, em termos motivacionais apresenta a necessidade de ser gerido com bastante sensibilidade e com reforços positivos pelo professor. O aluno está a dar os primeiros passos na improvisação.

## 2.5 REFLEXÕES SOBRE AS AULAS LECCIONADAS

### SEMANA #4 (AULA LECCIONADA nº1) - 17/12/2015

#### Professora cooperante Áurea Guerner

Nesta primeira aula leccionada com a supervisão da professora cooperante, Áurea Guerner, falei à minha aluna que iria leccionar algumas aulas a partir da data presente com a presença de um ou dois professores. Ao início, a aluna A reagiu com algum nervosismo (porque ela tem um grande sentido de responsabilidade) mas depois habituou-se à presença dos professores na sala. A aula começa, tipicamente, com uma breve conversa informal sobre a semana, preparando a aluna para o momento da aula. Depois falamos da posição correta no instrumento. O desenho peculiar de harpa obriga o instrumentista a tocar com os braços suspensos no ar, segurando-os em posição com a força da parte superior dos braços, os cotovelos e os antebraços. Esta posição permite o movimento flexível dos pulsos e dedos. Não é difícil imaginar que estudar longas horas nesta posição possa ser fisicamente exigente e cansativo para os harpistas, particularmente quando são requeridos movimentos mais amplos para alcançar as cordas mais distantes do instrumento.

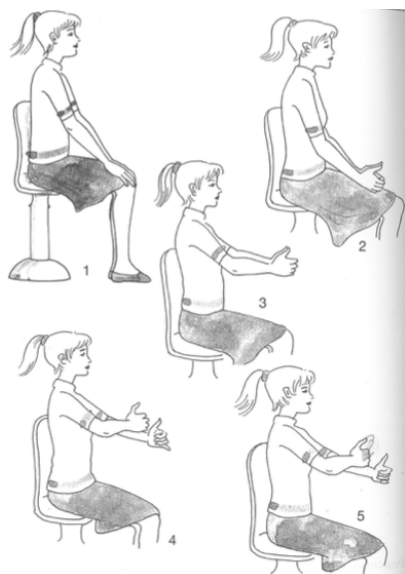
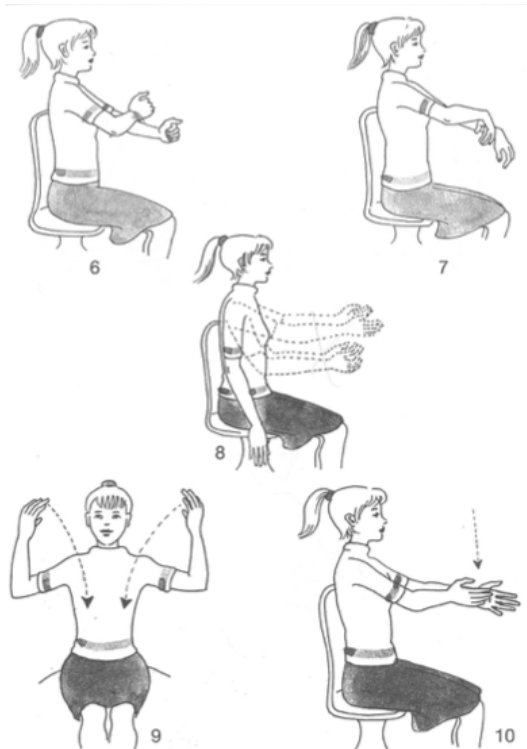
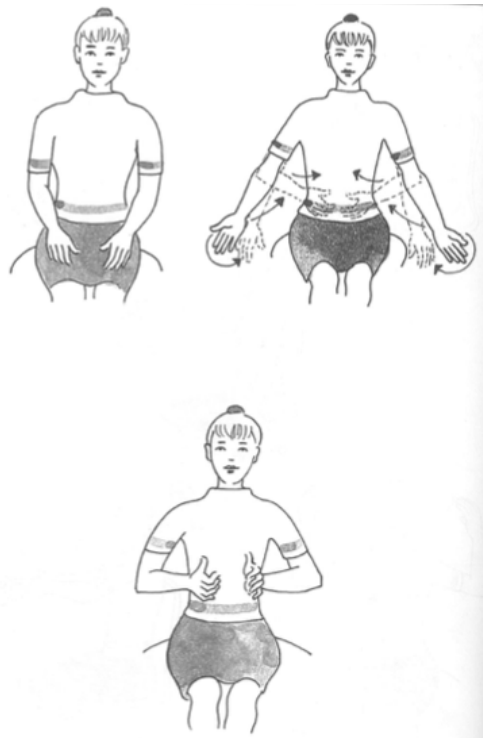


Fig. 1. Posições corporais próprias dos músicos: 1. Posição relaxada. Mãos abertas sobre os joelhos, e com os dedos ligeiramente arqueados. 2. Mudança da posição horizontal para vertical. 3. Levantar as mãos na mesma posição, sem descolar os braços do corpo. 4 e 5. Mãos sobre as cordas sem perder a posição inicial (a mão direita sobe um pouco e articula os dedos de acordo com a movimentação nas cordas). “Técnicas ARLU”, Maria Rosa Calvo-Manzano, 2000.



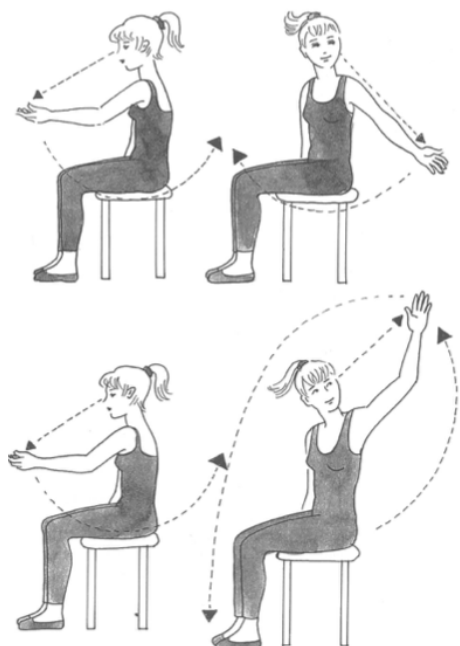
**Fig. 2.** 6. Tocar com energia e articular os dedos com força. 7. Relaxamento das mãos desde os pulsos. 8. Relaxamento completo desde os antebraços: descolar mãos e braços do corpo para ascender dobrando os cotovelos. 9. Levantamento completo de forma a desenhar um semi-círculo para atingir as cordas desde cima e assim evitar os ruídos com as unhas. 10. Abafar e colocar as palmas das mãos completas sobre as cordas.



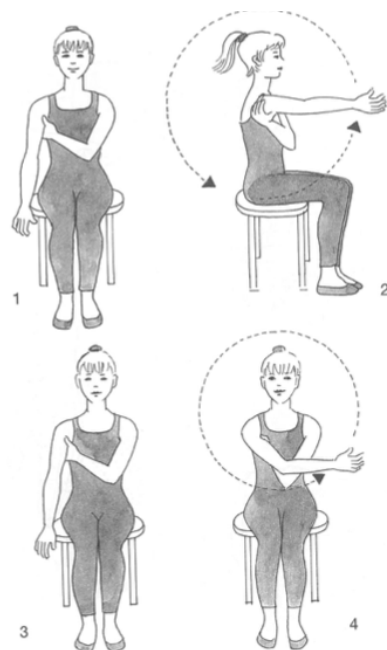
**Fig. 3.** Exercício de relaxamento sobre as coxas, separando e levantando as mãos do corpo até à posição de tocar.

Às vezes, a aluna mostra demasiada tensão nas mãos, braços, pulsos e nos ombros quando é confrontada com alguma passagem mais difícil (na execução dos exercícios de técnica ou das peças, por exemplo). Foram feitas imediatas correções sempre que este problema foi observado. Observei que a tensão, apesar de se manifestar na região dos ombros, braços e mãos, tem a sua origem num equilíbrio deficiente, que começa com a posição dos pés. A aluna tem tendência para tocar com os pés fora do instrumento, sem apoiar em vez de ter os dois pés bem seguros e apoiados na harpa.

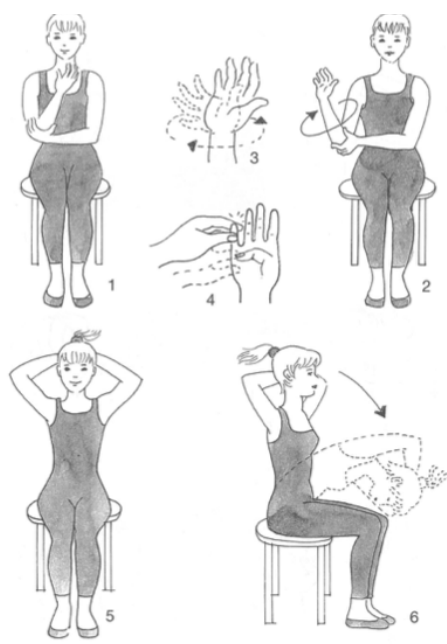
Esta má postura aliada ao esforço natural de segurar o instrumento no joelho e no ombro direito - à procura de uma posição de equilíbrio para que o instrumento não fique pesado - faz com que os ombros se elevem, o pulso, braços e mãos fiquem tensos e a correspondente emissão de som seja descontrolada. A correção desta postura trará imensos benefícios à aluna, quer a nível de som, quer a nível técnico e mesmo como prevenção de futuras lesões.



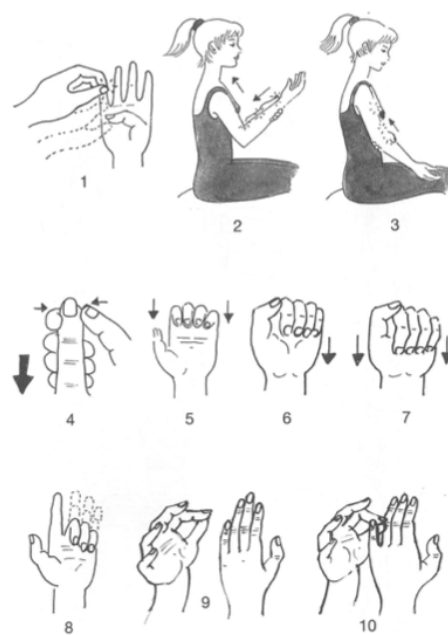
**Fig. 4.** Exercícios recomendados aos músicos para exercitar o olhar. Observar as pontas dos dedos, ao mesmo tempo que se movimentam as mãos como é indicado.



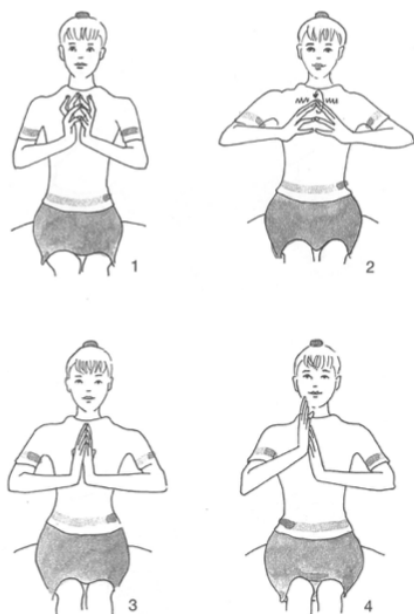
**Fig. 5.** Exercícios para fortalecer a articulação do ombro. 1 e 2. Paralelo ao tronco. 3 e 4. À frente do tronco.



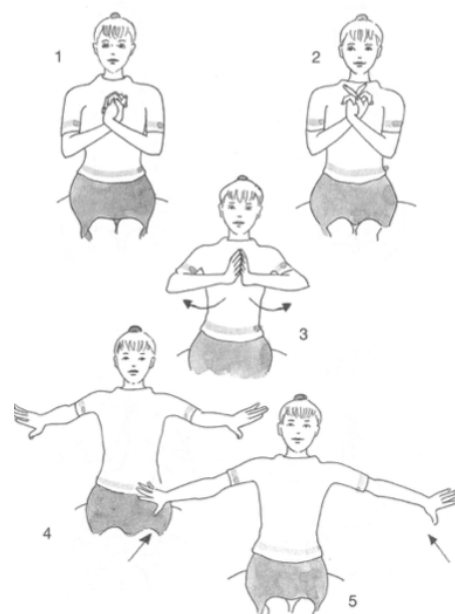
**Fig. 6.** 1 e 2. Para fortalecer a articulação do cotovelo. 3. Para fortalecer a articulação dos pulsos, movimentando os dedos em círculo. 4. Para tonificar as articulações dos dedos. 5 e 6. Para tonificar as costas.



**Fig. 7.** 1, 2 e 3. Para activar a circulação sanguínea, pressionando suavemente, mas em profundidade, a começar pela ponta dos dedos até aos ombros. 4. Pressionar o dedo de perfil para ativar a circulação. 5, 6, 7 e 8. Articular os dedos; depois dedo a dedo, fechar com força e relaxar imediatamente. 9 e 10. Abrir os espaços inter-dedos de uma mão com a ajuda da outra.



**Fig. 8.** 1 e 2. Girar em círculo cada dedo com as palmas juntas ou separadas. 3 e 4. Esfregar os dedos e as palmas das mãos para tonificar, ativar a circulação sanguínea e aquecer.



**Fig. 9.** 1 e 2. Parecidos com os exercícios da imagen anterior, mas com as mãos cruzadas à altura dos pulsos. 3, 4 e 5. Praticar com força os exercícios de natação de “mariposa” como a tentar separar o ar.

Dadas as queixas prévias da aluna (em aulas anteriores) sobre dores nos braços e região cervical, resolvi partilhar com a aluna a prática do aquecimento, como uma preparação física feita antes do aluno efetuar qualquer tipo de *performance*, culto sublinhado por Williams, Dommerholt e Watson:

“Musical performance, like any athletic performance, involves prolonged, highly controlled and sometimes forceful activity. The demands that this makes on the body can be variable but in all cases they combine speed, strength and duration” (Williams, 2012, p. 3).

“The warm up period or exercises may offer an opportunity to alter the postural set up to one that is appropriate for performance. This will involve a conscious direction of attention to the technical aspects of singing or playing including the subjective or proprioceptive analysis of what is going on in the body in the terms of positioning and tension” (Dommerholt, 2000, p. 47).

“This attention to the body as a whole can help the performer to minimize overall muscular effort; when the forces are reduced to a minimum, then technical control is at its optimum” (Watson, 2009, p. 99).

Com atenção sempre a esta boa postura e posição de mãos, começámos pelos exercícios de técnica de iniciação que aprendi com a professora cooperante, Áurea Guerner, nas aulas

de técnica coletivas que a professora organizou para os alunos mais novos, no ano passado. Estes exercícios foram extraídos do livro “Tratado analítico de la técnica y estética del arpa” de Maria Rosa Calvo-Manzano (citado anteriormente), onde a autora apresenta múltiplas possibilidades, combinações e variações técnicas aplicáveis a um esquema simples, às quais podem ser adicionadas fórmulas de expressão: “De esta forma la tan temida técnica se convierte en algo fluído, divertido y, sobre todo fantástico y creativo, abriendo la mente de los jóvenes músicos hacia la improvisación, práctica tan importante en otras manifestaciones de la música” (2000, p. 70). Além disso, os autores Klickstein (2009, p. 11) e Inglefield (2001, p. 65), falam da possibilidade de inventar exercícios com objetivos específicos para resolver passagens difíceis tecnicamente e utilizá-los como exercícios de aquecimento para preparar peças mais exigentes no futuro.

Achei estas aulas muito interessantes e enriquecedoras pelo caráter lúdico dos exercícios. O jogo pode ser útil para estimular o desenvolvimento do aluno: para Santos (1997, p. 56), a ludicidade é “uma necessidade do ser humano em qualquer idade e não pode ser vista apenas como diversão. O desenvolvimento do aspecto lúdico facilita a aprendizagem, o desenvolvimento pessoal, social e cultural, colaborando para uma boa saúde mental, prepara para o estado fértil, facilita os processos de socialização, comunicação, expressão e construção do conhecimento”. A minha intenção é continuar com estas aulas coletivas, de agora em diante somente eu com os alunos, pelo menos uma vez por período.

A aluna toca os exercícios sempre de cor, para conseguir ter mais atenção à sua postura e som. A aluna executou os exercícios corretamente com alguns barulhos (ruídos produzidos pelas unhas a roçar ou friccionar nas cordas), sem articular o dedo polegar e com alguma tensão nos ombros e braços. Pedi-lhe para respirar, relaxar, articular e tocar tudo de novo de forma limpa e com som bonito e controlado. Ela percebeu, respirou e repetiu perfeitamente de uma forma mais relaxada, com um som muito mais cuidado e sem ruídos.

The image shows three musical exercises labeled a), b), and c), under the heading "MANOS JUNTAS". Each exercise is written for piano in G major and 2/4 time. Exercise a) begins with a fingering diagram for the right hand: (2) (1) (2) (1) (2) (1). The first measure has a "2" under the second finger and a "1" under the first finger. The exercise includes markings for "simile", "simile asc.", and "simile desc.". Exercise b) also begins with a fingering diagram (2) (1) (2) (1) (2) (1) and includes markings for "simile", "simile asc.", and "simile desc.". Exercise c) follows the same pattern with a fingering diagram (2) (1) (2) (1) (2) (1) and markings for "simile", "simile asc.", and "simile desc.". Each exercise consists of two staves (treble and bass clef) with a sequence of chords and single notes.

**Fig. 10.** Exemplo de exercícios de dois dedos, retirado do livro: Tratado analítico de la técnica y estética del arpa de M<sup>a</sup>Rosa Calvo-Manzano, 1987.

a) ACORDE PERFECTO

MANOS JUNTAS

a)

simile ascendente

simile descendente

b) 1.ª INVERSION. ACORDE DE SEXTA

b)

simile ascendente

simile descendente

c) 2.ª INVERSION. ACORDE DE CUARTA Y SEXTA

c)

simile ascendente

simile descendente

**Fig. 11.** Exemplo de exercícios de três dedos, retirado do livro: Tratado analítico de la técnica y estética del arpa de M<sup>a</sup>Rosa Calvo-Manzano, 1987.

Como método de ensino intercalar de estudo, pedi-lhe para fazer exercícios de escalas e arpejos de Dó maior, em duas oitavas, com três e quatro dedos, sem recurso à partitura, com dinâmica forte, articulado, a tempo, com um som cuidado, expressivo e sem acentos. A aluna deve mudar os manípulos antes de começar a escala.

a)

b)

c)

**Fig. 12.** Exemplo de exercícios de escalas. Tratado analítico de la técnica y estética del arpa de M<sup>a</sup>Rosa Calvo-Manzano, 1987.

**Fig. 13.** Exemplo de exercícios de arpejos. Tratado analítico de la técnica y estética del arpa de M<sup>a</sup> Rosa Calvo-Manzano, 1987.

Nesta direcção, foi pedido à aluna que tocasse a escala de Dó maior, em duas oitavas, forte, articulado, com um andamento estável, com um som cuidado e sem acentos. A aluna executou o exercício com um tempo oscilante e, no meu entender, demasiadamente rápido e instável. Felicitei a aluna pelo seu esforço; apontando que teria sido desejável estudar a escala mais lentamente (Colcheia = 50), e que muitas vezes tocar lento é mais desafiante do que tocar rápido. Um estudo lento e sistematizado, segundo Wilson (2012, p.30) é chave para um progresso técnico rápido. Segundo este mesmo autor (2012, p.46) quando o estudo é efetuado de uma maneira rápida e repentina existem poucas hipóteses do material cognitivo ser dominado, e como tal, uma performance segura será posta em causa.

Reforçando esta ideia, a minha professora holandesa Ernestine Stoop, professora que acompanhou o percurso académico no meu mestrado em Interpretação, sempre me transmitiu que um bom som de harpa deve ser trabalhado em andamentos lentos, com articulação até à palma da mão. Quanto mais devagar tocarmos, mais estamos a trabalhar o som, o domínio dos dedos, a subdivisão rítmica (que pela sua vez leva à precisão rítmica) “A pupil who works slowly and carefully, listening to himself and checking his progress, will find that he has gained brilliance of style as well as tone quality after a few years” (Marson 2005, p.119).

A aluna conseguiu tocar corretamente todas as escalas e arpejos que lhe foram pedidos, mais devagar e com um som muito mais controlado. Seguidamente foi pedido à aluna para tocar a “Petite Berceuse” de A. Hasselmans.

The image shows a musical score for "Petite Berceuse" by A. Hasselmans. The score is written for piano and includes several systems of music. Handwritten annotations in blue ink are present throughout, including the name "Mazarda" at the top left, "Mão esq." (left hand) and "Mão" (right hand) written near specific passages, and "esq." written vertically. Performance markings such as "mf", "p", "dim.", "pp", "poco a poco", and "ad" are visible. The score is published by A. LEDUC Ed.

**Fig. 14.** “Petite Berceuse” de A. Hasselmans, retirado do livro: Méthode Complète de Harpe de Renié, Henriette (Método de ensino publicado em França, 1922).

Esta peça foi estudada pela aluna durante as últimas férias de verão e no primeiro período. Estudou muito e com regularidade porque gosta da peça. De facto, a aluna chegou a interpretar a peça numa audição no dia 1 de Dezembro do 2015. É uma peça que tem alguma complexidade ao nível técnico; a aluna realizou um grande esforço no período anterior, mas na aula resultou evidente que não tinha dedicado muita atenção na última semana, visto que a qualidade da sua interpretação era inferior à das aulas anteriores. A leitura tinha alguns erros de tempo, ritmo e articulação. É notável que essa dinâmica se repita após a memorização da peça, visto que a aluna tende a estudar sem partitura, provocando assim o aparecimento de “novos erros”. É necessário regressar ao confronto com a partitura: medir e cantar a parte da mão direita da peça sem o instrumento, para reparar nos próprios erros. Desta forma, conseguem-se corrigir as passagens com maior dificuldade, tomando consciência dos aspectos que devem ser trabalhados.

No fim da aula, a aluna fez uma auto-avaliação; eu escrevi no seu caderno dos TPC aquilo que deve trabalhar para a semana. A professora cooperante sugeriu começar a trabalhar com ela estudos e exercícios técnicos do livro: “Méthode Complète de Harpe” de Henriette Renié (Método de ensino publicado em França, em 1922). Eu normalmente começo a utilizar este livro com alunos do 5º ano, mas neste caso a aluna está muito avançada e o seu nível de maturidade permitir-me-à adaptar o programa e trabalhar de forma mais fluente.

## **REFLEXÃO DA AULA #5 (Aula leccionada nº2) - 14/01/2016**

### **Professora Cooperante: Áurea Guerner**

Para iniciar a aula executámos os aquecimentos e alongamentos musculares já referenciados na 1ª aula, continuando a sensibilização da aluna para a prevenção de lesões musculares no futuro.

Depois perguntei à aluna pela sua harpa; a aluna tem uma harpa igual ao instrumento que utilizamos na escola e está muito contente e motivada com ela porque trata-se de um bom instrumento. No início do ano passado, a aluna teve a experiência negativa de comprar um instrumento muito deficiente; as cordas partiam frequentemente e a afinação era muito instável, facto que desmotivou a aluna durante um tempo considerável. Finalmente, conseguiu devolvê-la. Acabou por comprar a harpa de uma colega dela que tinha passado para harpa de pedais.

Perguntei à aluna se já conseguia afinar, e ela respondeu de forma tímida que sim, embora sempre com a ajuda da mãe. Então falamos da importância da afinação. É muito importante que o instrumento esteja sempre muito afinado; lembrei assim mesmo que deve utilizar um

bom afinador electrónico (no afinador as notas aparecem com notação americana: Dó – C, Ré – D, Mi – E, Fá – F, Sol – G, Lá – A, Si – B) e através da chave de afinação deve cuidadosamente apertar ou afrouxar as cordas para alterar a altura das notas. Deve assegurar-se de que todas as chaves estão na posição de Dó maior para ter certeza que está a afinar a nota correta. Este cuidado ajuda a evitar partir cordas por excesso de tensão. Fizemos a prova de afinar três notas e a aluna conseguiu, embora com alguma dificuldade. Reparei que vai ser bom repetir este exercício no futuro para a aluna se habituar.

Lembrámos a postura/posição correta na harpa: o banco na altura apropriada, os joelhos em ângulo reto, os pés repousando na própria harpa ou no banquinho, e o corpo da harpa posicionado entre as pernas e apoiado no ombro direito. Quando o instrumento está equilibrado de forma correta não deverá parecer pesar muito. Os braços devem estar num ângulo ligeiramente inferior a 90 graus em relação ao corpo, paralelamente ao chão e no meio das cordas. Nesta aula específica, após reunião prévia com a professora cooperante, foi decidido apresentar exercícios de técnica do livro: “Méthode Complète de Harpe” (Renié, 1922, p. 34).



Fig. 15. Exercício de posição fixa, retirado do livro Méthode Complète de Harpe de Renié, Henriette (Método de ensino publicado em França, 1922).

Este exercício revelou-se um verdadeiro desafio para a aluna, porque é preciso um controlo considerável para conseguir a independência dos dedos e fortalecer os músculos das mãos. O objetivo é atingir uma boa posição das mãos e braços. Este exercício, os exercícios de dois e três dedos e os exercícios de escalas e arpejos de três e quatro dedos (neste caso Dó maior) feitos na aula anterior, são exercícios de aquecimento. Na aula, comentei que todo o estudo diário bem organizado deve sempre começar pelos exercícios de aquecimento. Lieberman (1991, p. 84) lembra que “warm-up includes sharpening mental focus, establishing the physical and mental settings that will be the most helpful to you while playing, and initiating a fluid oxygen and blood flow through your muscles.”

Nos exercícios técnicos, a aluna mostrou ainda alguma tensão nos pulsos e braços; decidi, portanto, falar da importância da respiração e do relaxamento no estudo diário do instrumento. Volpé Bligh disse que “[the] most important thing to remember when practising is to cultivate the habit of playing in a completely relaxed way at all times, breathing deeply and regularly.” (2011, p. 24) O relaxamento é o efeito que produz a diminuição de tensão, tocar de uma forma relaxada tem imensos benefícios:

“Relaxation is crucial and is the basis for a pleasing tone quality, virtuosity, and endurance. It can also prevent the trauma of tendonitis and other arm and back problems” (McDonald 1983, p.14)

“The faster [the students] want to play, the more relaxed they need to be” (Johnston 2007, p. 204)

“Relaxation is really the result of proper technique and posture” (Bullen 2000, p. 7)

Maria Rosa Calvo-Manzano ensinou-me algumas técnicas de relaxamento; nas suas aulas, dedicávamos sempre cinco minutos a estes exercícios; “Sentarse cómodamente, mantener la espalda erguida, apoyar los brazos en los muslos y las manos sobre las rodillas, articular los dedos en todas sus articulaciones y controlar la respiración” (2000, p. 156). Estes exercícios também ajudam a melhorar a concentração e a combater o *stress*.

Depois a aluna tocou a “Petite Berceuse” de A. Hasselmans. Tocou muito melhor desta vez, de forma mais relaxada. Parece que o trabalho de correção que fizemos na aula passada funcionou muito bem e nota-se que a aluna estudou melhor. Nesta direção encorajei-a a continuar o bom trabalho.

Para concluir a aula, dei à aluna uma peça nova: “Danse Rustique” de C. Gurlitt. Eu perguntei-lhe sobre o significado do título “Danse Rustique” e sobre o compositor como TPC para a semana; “Todas as atitudes e atividades que caracterizam o «imaginar» ou o «descobrir» das coisas por um próprio, também parece ter o efeito de fazer material mais rapidamente acessível na memória” (Bruner, 1957, p. 67).

**13. Danse rustique**  
(25 s sans reprise) Cornelius GURLITT  
(1820 - 1901)

**Fig. 16.** “Danse Rustique” de Cornelius Gurlitt, retirado do livro: Pièces Classiques pour la harpe celtique. Editor Gérard Billaudot, 1980.

A seguir perguntei à aluna sobre a tonalidade da peça e o tipo de compasso; pedi-lhe igualmente que executasse o ritmo e as notas fora do instrumento, para assim ganhar uma ideia global da forma e da estrutura da peça. Eu toquei uma vez para ela ouvir e assim perceber se ela gostava ou não.

A aluna tem um bom desempenho na formação musical, embora apresente algumas dificuldades de leitura, pelo facto de a literatura de harpa exceder o conhecimento actual fornecido pelo nível de formação musical que ela frequenta. Isso acarreta por vezes problemas para uma resolução independente dos problemas de leitura do repertório, o que pela sua vez obriga a uma atenção especial por parte da professora de harpa para ajudar nesses problemas.

Primeiro fizemos uma leitura à primeira vista da mão direita sem a harpa. Ajudei a aluna a sentir o ritmo batendo palmas, sempre muito devagar mas com um tempo constante, para ela sentir a pulsação. A aluna parou bastantes vezes para pensar as notas, sobretudo as mais agudas porque está menos habituada a reconhecer de forma espontânea estas notas; também cometeu alguns erros de medida, mas eu coloquei perguntas para ela resolver os problemas de forma mais autónoma. Obviamente, devido à sua experiência limitada, sempre tive que recorrer a perguntas como: “achas que esta figura é maior ou menor do que um tempo? É metade de um tempo, mas então como se chama a figura que é metade de um tempo? Conta 1, 2, 3, 4, a frase começa entre que números?”, e outras questões semelhantes. Tento explicar sempre o processo de audição obrigando a uma escuta mais esforçada e mais atenta.

Fiz uma valorização positiva do seu esforço e de todas as coisas que a aluna tinha respondido correctamente. As respostas incorrectas foram corrigidas e escritas no seu caderno para

poder lembrar-se mais tarde.

Estudamos novamente, juntas, o ritmo da peça “Danse Rustique”, fora do instrumento, desta vez cantando as notas da mão direita. Isto permitiu a correção dos erros existentes. Realizamos uma abordagem semelhante do texto da mão esquerda. Finalmente trabalhamos as mãos separadas muito devagar na harpa e escrevemos as dedilhações mais apropriadas.

No fim da aula costumo escrever no caderno da aluna o TPC, ditado por ela. A aluna fez uma recapitulação da aula; perguntei-lhe o que é que achava que devia trabalhar em casa, tendo cuidado para não esquecermos nenhum ponto importante. Finalmente perguntei-lhe se tinha mais alguma dúvida; a aluna realizou uma auto-avaliação; perguntei à aluna o que é que pensava desta aula, o que achava que devia melhorar e trabalhar em casa, e ela disse: “acho que devo estudar muito” com um sorriso, “e muito concentrada! Para estudar bem”, respondi eu.

Mais tarde, durante a reunião com a prof<sup>a</sup>. cooperante, recebi comentários positivos sobre a minha gestão do tempo de aula, e sobre a evolução da aluna, que se apresenta cada vez com maior segurança.

## **REFLEXÃO DE AULA #6 (Aula leccionada nº3) - 28/01/2016**

**Professora Cooperante: Áurea Guerner**

A aluna entrou no espaço de aula e cumpriram-se os rituais habituais. Um breve questionário sobre a semana, sobre o estudo durante a semana, as dificuldades encontradas, e os aspectos que foram sublinhados especificamente para preparar para esta aula. Seguidamente, iniciámos o aquecimento e procedemos aos alongamentos habituais.

Começámos a aula com os exercícios de aquecimento da aula anterior; dois e três dedos, posição fixa, escalas e arpejos de Dó maior. A aluna mostrou uma melhoria na sua postura em relação ao relaxamento dos ombros e braços (embora ainda com alguma tensão nos pulsos), uma boa posição, som bonito, bem articulado e segurança rítmica. Falámos novamente de um assunto que já nós tinha ocupado em aulas anteriores: a importância da articulação dos dedos até à palma da mão, sempre com o pulso solto, para atingir um som livre de tensão, mais rico e relaxado. É claro que ao longo da aula a aluna foi, progressivamente, voltando aos velhos hábitos; tratei, por isso, de lembrar estes aspectos durante o decorrer da aula.

Sugeri à aluna tocar a escala e o arpejo com um andamento mais rápido e utilizar o metrónomo para esse efeito. A aluna não teve grande dificuldade em tocar as escalas e os exercícios; no entanto apresentou algumas dificuldades na primeira e segunda inversão do arpejo de Dó

maior. Detivemos-nos neste ponto para vermos o problema em pormenor, e aproveitei para reforçar positivamente o esforço da aluna.

Treinar com o metrónomo permite aos músicos ouvir a pulsação para manter um tempo preciso. Frédéric-Charles Meyer (1782, p. 87), harpista inglês e professor, exigia uma prática constante com o metrónomo, começando devagar até atingir o andamento desejado. Salzedo (1940, p. 32) defendia que o uso do metrónomo devia ser limitado para atingir um controle rítmico. Eu penso que o metrónomo deve ser bem utilizado para evitar tocar de uma forma anti-musical e mecânica. O uso abusivo e descontrolado do metrónomo pode criar uma dependência total, o que não ajuda ao desenvolvimento duma pulsação interior. O professor deve orientar o aluno para a sua correta utilização.

Perguntei à aluna se tinha procurado informação sobre a “Danse Rustique” e sobre o compositor C. Gurlitt; em resposta, ela apresentou uma folha com informação que tinha encontrado na internet. O resultado da investigação da aluna resultou ser pobre e superficial; talvez o trabalho tenha sido feito à pressa, visto que a aluna não soube, quando questionada, falar do que tinha aprendido. Isso fez-me reflectir sobre a forma como eu, enquanto professora, poderia ter solicitado este trabalho; talvez deveria ter perguntado de uma forma mais específica, informações concretas sobre a biografia do compositor, por exemplo. Considerando o resultado do meu pedido, decidi mudar de estratégia, escrevendo no caderno exactamente o que tinha que procurar para a semana.

O professor José Parra pensa, e concordo totalmente com a sua opinião, que é preciso ensinar os alunos a procurar e seleccionar informação de forma criteriosa; obviamente isso leva tempo – tempo que provavelmente o professor de instrumento não tem! Talvez um comentário como “da próxima vez, quero não apenas que copies da wikipedia; interessa mais que leias, percebas e aprendas alguma coisa, mesmo que seja pouco, porque isso ficará contigo. Fazer copiar e colar de um *site* e imprimir toda a gente pode...” poderá produzir uma reflexão mais duradoura.

Continuando com a aula, pedi para tocar a peça “Danse Rustique”, com as mãos separadas, tal como tínhamos combinado fazer na aula anterior. Pedi à aluna para tocar toda a peça com uma pulsação estável desde o início até ao fim; com o texto da mão direita, a aluna revelou alguns problemas rítmicos e notas trocadas. Contudo, o facto de tocar com continuidade, à diferença do que fez na aula passada, revelou que tinha estudado, e decidi felicitar a aluna pelo seu esforço. Numa primeira fase determinei que a aluna deveria cantar a melodia, porque por vezes tocava notas erradas e continuava a tocar, o que não me permitia ter certeza sobre se a aluna tinha consciência dos seus erros. Notei que depois de cantar as partes, a aluna rec-

tificava imediatamente o erro. Adoptámos a mesma estratégia para o texto da mão esquerda. A prática separada da melodia e das mãos separadas ajuda os alunos a ganhar um maior sentido musical através do ouvido, e permite aos harpistas construir uma ideia mais sólida do fraseado e interpretação de cada secção.

Senti que nesta altura a aluna precisava de aprender alguns exercícios ou estratégias de estudo; resolvi, portanto, dedicar algum tempo da aula a este assunto; embora estes “desvios” suponham uma alteração da planificação prévia da aula, também é certo que as necessidades do aluno em determinados momentos da formação determinam que o professor deva fazer alterações na “folha de rota” prevista. Este foi um desses casos.

Estive a pensar nas várias estratégias de ensino que há para desenvolver os modos de aprendizagem: “*learning modes*”. O professor deve saber reconhecer os modos dominantes que os alunos usam para aprender e pode utilizar estratégias de forma a activar o modo dominante no aluno; ou também pode ajudar a desenvolver modos que não são dominantes por estarem infradesenvolvidos. Idealmente, um bom “aprendedor”, embora tenha um ou vários modos dominantes, consegue oscilar entre vários modos, reforçando e ampliando assim as aprendizagens desde vários pontos. Em música, por exemplo, é possível pensar em pessoas mais orientadas para imitar movimentos, imitar sons, ou armazenar com grande facilidade informação da partitura. A hipertrofia dum modo pode causar a atrofia dos outros (por exemplo, alunos que decoram com muita facilidade ganham preguiça para “regressar” à partitura, e viceversa). Mas não tem que ser assim. É tarefa do professor activar as zonas “pior iluminadas”, enriquecendo a potencialidade cognitiva do aluno.

Lembro-me que a minha antiga professora de harpa na Universidade de Arizona, a Dra. Carol McLaughlin, falava da teoria do “Triple Channel Learning” no ano 2008, derivada de um programa neuro-linguístico. O “Canal Triplo” é representado por três modos de aprendizagem:

1. O modo Visual (ver): O estudo da partitura sem instrumento, e a memorização dos detalhes da partitura de forma quase fotográfica. Utilização de marcadores a cores para marcar os pontos que devem ser trabalhados e os pormenores da partitura.
2. Modo Auditivo (ouvir): Cantar as linhas harmónicas e melódicas. McLaughlin sugere aos estudantes a utilização do solfejo ou os nomes; dó, ré, mi... para cantar as notas durante o treino.
3. Modo Cinestésico (tato): sentir os dedos nas cordas. Por exemplo, sentir a distância entre cada um dos dedos quando são colocados nas cordas. De acordo com o professor supervisor, José Parra “o modo cinestésico (relativo ao movimento) não se esgota com as sensações dos dedos no instrumento. A relação cinestésica com a música

parte do corpo em liberdade, sentindo o equilíbrio do ritmo, através da marcha ou da dança. Há muitas maneiras de caminhar; por exemplo, de que forma “caminha” esta peça/melodia/passagem? Há todo um mundo de exploração na noção de gravidade, peso/leveza, visão vertical versus horizontal da música. Tristemente, com frequência, a reação das crianças à interpretação é uma reação superficial e não sentida dos dedos aos diversos símbolos gráficos da partitura, sem intervenção do corpo (músicos descorporizados), e sem verdadeira participação da imaginação e da emoção”. Achei esta opinião verdadeiramente interessante e completa. Espero partilhar estes conhecimentos com os meus alunos nas aulas futuras.

Através do estudo do “Canal Triplo” de aprendizagem, McLaughlin aconselha ao aluno explorar os seus próprios modos de aprendizagem para assim permitir que o seu aprendizado seja mais frutífero. Além de treinar os diferentes modos de aprendizagem é muito importante expandir o conhecimento teórico e histórico da música, e desenvolver todas as habilidades musicais essenciais, como a prática auditiva, a leitura musical e a “musicalidade” (conjunto de habilidades musicais, quando se manifestam numa forma artística e significativa. Nesse sentido, a musicalidade seria algo assim como o corolário e fusão do desenvolvimento de todas as outras habilidades; motoras, intelectuais ou emocionais). Este tipo de aprendizagem foi muito útil para mim, e por isso decidi agora partilhar estas técnicas com a minha aluna.

Após breves minutos pedi à aluna para tocar mais uma vez a mão direita enquanto eu tocava a mão esquerda. Às vezes a aluna ficava constrangida pelo facto de estar a ouvir a parte tocada por mim; por isso sugeri focar-se de forma mais concentrada na sua parte; ouvir, contar, cantar e respirar sempre ao início e fim de cada frase. Fizemos várias vezes este exercício com o objetivo de conseguir que a aluna comesçasse a interiorizar o contexto global da peça e tivesse mais facilidade na hora de juntar as duas mãos. O facto de começar a trabalhar a partir duma imagem global da peça actua como um poderoso motivador. Depois intercambiámos os papéis e finalmente decidi tocar toda a peça para ela uma última vez. O professor supervisor fez um apontamento muito interessante que me fez reflectir sobre este ponto: “Eu acho que a aprendizagem mais importante aqui seria fazer o esforço de ouvir a outra parte enquanto fazemos a nossa. Salientar o “relevo” da outra parte, as referências que servirão como pontos de confluência quando juntarmos as mãos finalmente, isso tudo constitui um “mapa” mental que o aluno precisa construir. Esse mapa fortalece e dá segurança à memória, porque o executante ganha outros apoios que complementam e reforçam a informação cinestésica.

Como último exercício, pedi à aluna para tocar novamente a “Petite Berceuse” depois de algumas aulas sem a ter tocado. Reparei que já tem esta peça mais interiorizada e controlada, está mais à vontade e gosta de a tocar. O objetivo é preparar esta peça para a próxima

audição de alunos do III Encontro Ibérico de Harpa nos dias 19, 20 e 21 de Fevereiro (é o terceiro ano consecutivo que a professora Áurea e eu organizamos este evento no CMP, sempre com muito sucesso). A “Danse Rustique” vai ser apresentada na Masterclass com a professora Susana Cermeño no mesmo encontro de harpas. A aluna fica muito motivada com as audições e os concursos.

Faltando apenas três semanas até o referido encontro, decidi organizar um plano de estudo para a aluna. O facto de documentar o processo de estudo dos alunos escrevendo planos de estudo a curto e longo prazo é de grande ajuda, assim como fazer uma reflexão dos actuais resultados ao fim de cada sessão no seu caderno, como um “Diário de estudo”: “isto facilita aos alunos o estarem focados, monitorizar o seu progresso, avaliar o seu próprio treino e decidir a necessidade de mudar os seus métodos de estudo de acordo com os seus objetivos” (Johnston 2007a, p. 279).

A utilização deste “Diário de estudo” alivia a pressão que os alunos sentem durante a semana; por isso, melhor do que perder tempo repetindo passagens sem pensar ou se sentirem soterrados pela tarefa a fazer, faz mais sentido manter uma atitude positiva para alcançar objetivos mais razoáveis durante cada etapa do processo de aprendizagem e para trabalhar a maneira de melhorar passo a passo. Além disso, o “Diário de Estudo” pode também funcionar como uma ferramenta de comunicação entre o aluno, o professor e os pais.

No final da aula, enquanto fazíamos pequenos exercícios de alongamento, recapitulámos a matéria dada e marquei os seguintes TPC: recapitular os exercícios de técnica, tocar novamente a “Petite Berceuse” de A. Hasselmans e estudar a “Danse Rustique” de C. Gurlitt com as mãos juntas, tendo perguntado à aluna como auto-avaliação o que tinha achado da sua execução e quais as maiores dificuldades que encontrou.

## **SEMANA #7 (Aula leccionada nº4) - 11/02/2016**

**Professor Supervisor: José Parra**

**Professora Cooperante: Áurea Guerner**

A aluna entrou na sala. Falámos brevemente sobre a semana e procedemos à realização dos aquecimentos e alongamentos musculares à imagem de aulas explanadas anteriormente. Perguntei à aluna sobre o seu estudo durante a semana anterior. Ela respondeu que não tinha tido muito tempo para estudar nesta semana. Eu lembrei-lhe que para a semana ia haver uma audição no III Encontro Ibérico de Harpa e uma masterclasse com a professora Susana Cermeño, e que por esse motivo ela deveria focar-se mais no estudo da harpa e trabalhar afincadamente na semana a seguir.

Começámos a série de exercícios, escalas e arpejos. Sempre que um exercício era terminado, fazia-se um ponto de situação imediato de cariz qualitativo, valorizando o esforço sobre o resultado e utilizando o reforço positivo como factor de motivação. Penso que a motivação é um estado de espírito positivo que permite ao aluno o desenvolvimento do seu potencial e a satisfação de seus objetivos: “A motivação académica tem um papel determinante nos processos de ensino-aprendizagem. Tendo uma função ativadora e catalizadora do comportamento, a motivação académica mobiliza recursos internos e permite que o aluno se envolva de forma mais profunda e empenhada na aprendizagem. Desta forma, é crucial compreender os mecanismos motivacionais, e conseqüentemente implementar estratégias pedagógicas que potenciem a motivação académica dos alunos” (Veríssimo, 1970, p.151).

A aluna executou as duas peças; “Petite Berceuse” e “Danse Rustique”. Notei que a primeira, “Petite Berceuse”, estava bem dominada tecnicamente, mas a segunda, “Danse Rustique”, estava um pouco irregular ritmicamente.

Reparei neste momento que a aluna, quando deparada com a dificuldade técnica, ficava tensa nos pulsos e mãos. Abria as mãos e tocava com muita força. Evidentemente aqui temos um contra-senso: a velocidade precisa de relaxamento, a tensão muscular pode fazer ruir uma passagem rápida. A força muscular pode ser definida como a tensão que um músculo ou grupo muscular consegue exercer contra uma resistência num esforço máximo. Quando a tensão gerada é suficientemente intensa pode-se produzir um bloqueio ou uma dor (se o exercício é repetido muitas vezes durante muito tempo) que pode ocluir o fluxo sanguíneo para os músculos ativos. Portanto, temos que tentar evitar esta tensão. Imediatamente corrigi a postura e a tensão dos dedos. Nessa altura resolvi pedir à aluna para não pensar nas passagens como um conjunto de notas; devia aproveitar melhor o facto das peças estarem já decoradas para transcender o hábito de pensar em cada nota, substituindo-o por gestos musicais e uma maior atenção aos padrões e frases da música. Ao fim de algumas repetições notei que a aluna percebeu este conceito e imediatamente reforcei positivamente o seu esforço com vários elogios.

Identificámos e analisámos aquelas passagens onde a aluna tinha tido mais dificuldade e marcámos na partitura e caderno as estratégias de trabalho. Enquanto a aluna tocava, foi corrigida pontualmente a sua postura (para evitar a tensão nos braços, pulsos e mãos) e o uso incorreto da respiração; expliquei-lhe que não se deve respirar no meio de uma frase da mesma forma que não respiramos no meio de uma frase quando falamos porque não faria sentido. Ilustrei esta ideia por meio de vários exemplos, mostrando a artificialidade de respirar no meio de frases faladas.

Peguei no “Diário de Estudo” da aluna e decidi criar uma lista de pontos específicos que ela deveria trabalhar. Esta lista ajuda muito no trabalho a curto prazo. Há sempre muitas coisas que ocupam a nossa atenção (posição, articulação, som, dedilhação, fraseio, etc); por isso é útil planejar passo a passo todos os objetivos que o aluno deve atingir. Desse modo fica garantido que todos os detalhes na música vão ser trabalhados. Johnston sugeria aos alunos “focus on these items one at a time, [partly] to raise their awareness of them as individual issues” (Johnston 2007a, p. 249).

Uma vez que a aluna tinha compreendido cada elemento, era altura de combiná-los todos no estudo. Assim, o “Diário de Estudo” é o sítio perfeito para começar este processo. É muito importante aprender a identificar as dificuldades técnicas e isolar os problemas. Dessa forma, podem-se aplicar diferentes estratégias de resolução. Por exemplo, para abordar um problema técnico, deve-se dividir a passagem em pequenos fragmentos e resolver o problema específico antes de juntar os fragmentos num todo. Deve-se fazer a mesma coisa com os “Pontos de Referência” (os “Repair Points” de que fala a professora Carrol McLaughlin); divide-se a peça em várias partes, normalmente por frases, para trabalhar cada uma delas de forma individual. Johnston sugere aos alunos “to [establish] a series of safety ramps in the piece, [at] places [where] they can jump to and start from at any time [in case there is any unexpected slip up occurring during the performance.]” (Johnston 2007, p. 244-5). Estes “pontos de referência” ajudam os alunos a analisar e identificar os diferentes níveis de dificuldade em cada secção rapidamente e permite-lhes discernir e priorizar o seu tempo e energia. McDonald e Wood Rollo (2010, p.56) também defendem que os “pontos de referência” facilitam o desenvolvimento da memorização e a superação das passagens difíceis.

Decidimos que a “Petite Berceuse” seria a peça para ser tocada na audição e a “Danse Rustique” seria apresentada na masterclasse. Finalmente procedemos a um ponto de situação avaliativo, não sem antes pedir um comentário à aluna sobre a sua própria situação. Marcamos TPC para a aula seguinte.

Depois desta aula os meus professores (supervisor e cooperante) falaram de aspectos muito interessantes. O professor José Parra sugeriu que considerasse a ideia de tocar mais nas aulas para dar exemplos e também falar doutros aspetos musicais que podem ajudar a perceber e decorar as peças com mais facilidade: a estrutura da peça, as relações entre as vozes, os intervalos, etc, para o aluno não ter que decifrar como se fosse um hieróglifo. Pela sua parte, a professora Áurea falou de aspectos mais técnicos, por exemplo, dar mais atenção aos dedos polegar e indicador para eles articularem mais e conseguir um melhor som, e a necessidade de falar ao aluno sempre desde a perspetiva do som, para atingir uma sonoridade brilhante e limpa.

## **SEMANA #8 (Aula leccionada nº5) - 18/02/2016**

**\* MASTERCLASS COM A PROFESSORA SUSANA CERMEÑO NO “III ENCONTRO IBÉRICO DE HARPAS”, CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO.**

## **SEMANA # 9 (Aula leccionada nº6) - 25/02/2016**

Foi realizada a sequência de exercícios habituais, uma pequena conversa para cortar a tensão do choque rua/espço de aula, assim como os referentes alongamentos e aquecimentos musculares, descritos com mais ênfase em aulas anteriores. Felicitei a aluna novamente após a sua participação no III Encontro Ibérico de Harpa, que foi realmente positiva, e perguntei-lhe se tinha gostado da experiência da masterclasse; “O reforço positivo fortalece o comportamento que o precede” (Skinner, 1980, p.117).

A aluna disse que tinha gostado da masterclasse mas que nesta semana teve de ficar na casa da sua avó e portanto não tinha estudado muito (os pais não tinham conseguido levar o instrumento para ela estudar). O facto de ter dificuldade para transportar o instrumento para outros sítios quando precisa dele num lugar que não é a sua casa, é uma situação muito comum nos harpistas. Achei um bom momento para falar das distintas maneiras de trabalhar fora do instrumento. Uma delas é fazer um estudo detalhado da peça e analisar a música, sem estar preocupado com as exigências físicas do treino com o instrumento.

Além disto, é essencial identificar os elementos musicais como: o estilo, a forma, a tonalidade, o tempo, as dinâmicas, as linhas melódicas, a estrutura harmónica, assim como observar os padrões musicais, como as repetições e as sequências numa peça. Uma estratégia muito útil para treinar uma memória mais holística é visualizar e imaginar tocar sem o instrumento. Uma memória holística é capaz de sintetizar som, análise, aspectos cinestésicos para uma pessoa estudar de uma forma segura e confiante.

Também referi na aula o conceito de audição interior, que é a capacidade de ouvir interiormente a música. O treino desta habilidade joga um papel fundamental no desenvolvimento mental; Klickstein descreve a audição interior como a habilidade de “internally hear a piece of music, feel the sensations of executing it, and mentally hone their interpretation” (Klickstein 2009, p.35). Por seu lado, Edwin Gordon fala do termo “audiação” criado por ele, e que significa para música o que pensar significa para a língua; a capacidade de ouvirmos com compreensão na nossa mente, sons que podem estar, ou não, fisicamente presentes. Através da audiação os alunos podem atribuir significado à música que ouvem, executam, improvisam e compõem (Gordon Edwin, 1950, p.188).

Falei igualmente de uma forma muito eficaz de desenvolver a habilidade de “ouvir música interiormente”: treinar o “solfejo cantado”, um sistema de canto muito valorizado no método educativo Kodály. Numa entrevista publicada no Forum de Professores da Associação Americana de Harpa, McDonald (1992, p. 33) fala das escolas francesas onde se coloca uma ênfase muito forte no estudo do solfejo (ferramenta que ela utiliza na sua prática pedagógica também).

O facto de cantar pode fornecer uma respiração natural à música; também ajuda a acentuar a linha musical e focar a mente nas notas para não confiar apenas na memória muscular (no treino da harpa). Além disso, é evidente que a maior parte das pessoas que aprendem solfejo desenvolvem uma habilidade de percepção auditiva, o que é uma vantagem porque ajuda os músicos a ouvir previamente o grupo de notas a seguir. Desse modo, os harpistas podem localizar as cordas rapidamente sem confiar só na leitura das notas, acelerando assim o processo de aprendizagem.

De uma forma geral, a aluna tem uma leitura musical razoável e nós continuámos sempre a praticar o solfejo das partituras, o que facilita muito o estudo das peças novas. A aluna tem aprendido muito nas aulas de harpa graças aos exercícios de solfejo que temos feito, dedicando uma considerável quantidade de tempo das aulas a esse aspecto nos últimos quatro anos.

Terminado este assunto e com base nas reflexões da última aula, resolvi abordar novamente os exercícios de técnica, escalas e arpejos de Fá maior. A aluna executou os exercícios com bastante qualidade, com um bom som na maioria das notas e com precisão rítmica. Imediatamente reforcei positivamente o esforço e os bons resultados.

Na segunda parte da aula, resolvi conversar com ela sobre os aspectos das peças “Danse Rustique” e “Petite Berceuse” que tinha trabalhado na masterclasse com a professora Susana Cermeño. A minha intenção foi tentar, assim, dar uma coerência pedagógica ao nosso trabalho e evitar contradições entre professores.

A entrada [pedagogia] na Encyclopaedia Britannica é definida como “[the] study of teaching methods, including the aims of education and the way in which such goals may be achieved. The field relies heavily on educational psychology, or theories about the way in which learning takes place.” Penso que o princípio de atingir os objetivos desejados com o conhecimento e a opção de escolher o caminho correto, aquele que nos vai levar ao sucesso, deveria ser a base do desenvolvimento da pedagogia. Os professores deveriam ganhar um entendimento profundo das técnicas da harpa, fornecer um acompanhamento apropriado de acordo com as necessidades dos seus alunos e motivá-los para atingir os seus objetivos estimulando suas

habilidades físicas e capacidade de aprendizagem. Para isto acontecer, nós, professores, devemos ser flexíveis e ter um profundo conhecimento de todas as técnicas possíveis no nosso instrumento. Nas próximas aulas vou falar à aluna das duas escolas de harpa mais importantes e conhecidas.

A professora Susana falou à aluna de muitos aspectos que nós também tratamos nas aulas, (ambas somos da mesma escola) por exemplo: procurar uma posição correta, com as costas direitas, manter os cotovelos e os polegares altos, articular os dedos até a palma da mão, manter os ombros/braços/pulsos relaxados, procurar a precisão rítmica e o bom som... etc. Penso que é sempre bom ouvir as mesmas coisas de professores diferentes para os alunos darem mais atenção e credibilidade às coisas que são repetidas tantas vezes nas aulas pela mesma pessoa.

A aluna tocou a “Danse Rustique” com mais erros e enganos que na aula passada, o que confirma que não tinha estudado nessa semana como a própria aluna tinha referido no começo da aula. Na “Petite Berceuse”, o sucesso foi maior porque a peça já está mais interiorizada e trabalhada.

A aula terminou com a marcação do TPC, a recapitulação da matéria dada, e por último uma análise auto-avaliativa da aluna sobre a sua performance, seguida de uma análise feita também por mim, expondo estratégias para otimizar o estudo da aluna.

## **SEMANA #10 (Aula leccionada nº7) - 03/03/2016**

A aluna entrou no espaço de aula e demos início aos exercícios habituais já descritos anteriormente: breve conversa enquanto prepara o material musical seguida de um aquecimento e alongamento muscular.

Depois fizemos breves exercícios técnicos de flexibilidade e solidificação da posição correta das mãos, tal como foi descrito em aulas anteriores. Notei que a aluna já está a melhorar no que diz respeito a colocar os braços, pulsos e mãos de forma mais relaxada. Em primeiro lugar, a aluna fez os exercícios de dois e três dedos, agora com um tempo mais rápido e estável, e com um som forte e bonito. Ela perguntou para que servem os exercícios de técnica. Para ela compreender, realizei uma analogia de um desporto: para um atleta praticar um determinado desporto, tem de exercitar isoladamente corrida, salto, controle do objeto com que joga, assim como dar atenção a muitos outros factores; se não o fizer, não poderá dar o seu melhor porque não estará no topo da sua forma física. Julgo que com esta analogia a aluna percebeu o que fazer porque teve uma resposta positiva.

Estes exercícios são importantíssimos, sobretudo numa fase inicial; é de facto verdade que são maçadores; no entanto, eles permitem melhorias imediatas no som, e como tal, devem ser praticados. “*Technique is freedom, that is, the possibility to do what you want musically right away, without being afraid that your fingers will betray you*” (Moretti 2011, p.22). Considero importante que a aluna tome consciência das normas e práticas que nunca devem estar ausentes da sua rotina de estudo, e fazem toda a diferença a longo prazo.

Embora os harpistas precisem saber que o estudo da técnica serve para desenvolver uma aprendizagem efectiva, é muito importante que não estejam focados principalmente nisso; eles devem ouvir-se a eles próprios para atingir uma boa qualidade sonora. M. Grandjany (1960, p.67) sugeria aos seus alunos treinar entre três e quatro horas por dia, mas ele também advertia aos harpistas para não procurar apenas a facilidade técnica, esquecendo a musicalidade. “[There] will, though, always be new and unexpected demands on the contortions of the hands, but the greatest difficulties lie in producing good sounds, and creating music rather than mere mechanical arrangements of notes” (Marson 2005, p.68).

Passando às escalas, lembrei à aluna que deveria tocar, para manter uma postura relaxada, mas bem segura na harpa, com os pés seguros no instrumento como se fosse um tronco de árvore, e com as costas e braços flexíveis como se de ramos se tratassem, ao sabor do vento. Notei que a aluna gostou desta metáfora; nesse momento, no meio da aula, reflecti que talvez fosse conveniente utilizar mais metáforas. O objetivo pedagógico da metáfora é o de facilitar a transmissão dos conhecimentos e a compreensão do abstracto, evocando vínculos analógicos com aquilo que é concreto ou familiar. Thoiron e Boisson acrescentam o aspecto lúdico; “*Certaines de ces dénominations métaphoriques sont temporaires, voire franchement ludiques (l’humour fait partie du mode de fonctionnement des communautés scientifiques), certaines résultent d’un souci de clarté pédagogique, mais d’autres figurent dans des articles de recherche et ont vocation à être adoptées définitivement* » (Thoiron et Boisson, 1997, p.8).

Alertei a aluna para pensar sempre antes de tocar. Depois disso, tocou bastante bem a escala e o arpejo de Fá maior. Nos exercícios utilizamos metrónomo, com semínima = 80bpm. A aluna mostrou-se bastante segura na execução; apenas na segunda inversão do arpejo mostrou alguma dificuldade em tocar o exercício sem pausas de grande relevância. Em ambos os exercícios experimentou tocar a escala utilizando diversos andamentos; felicitei-a pelo esforço dizendo que estava bem melhor, e que se notava que a aluna tinha estudado.

Continuámos com a escala e arpejo de Dó maior; com muita calma repetimos todo o processo, também com a ajuda do metrónomo a 80bpm. A aluna executou todos os exercícios sem grandes problemas, mostrando apenas pequenas hesitações. Cada vez que cometia um erro,

lembrei, como sempre faço, para pensar antes de tocar.

A seguir tentei corrigir mais uma vez a sua posição e pedi-lhe para subir os cotovelos, mas enganei-me e disse a palavra “cogumelos”, o que fez rir muito a aluna (muitas vezes acontece-me esta situação nas aulas porque ainda faço alguns erros quando falo português... a maior parte das palavras que aprendi foram ensinadas pelos meus alunos. Quando tenho dúvidas sobre o uso de alguma palavra, pergunto-lhes e eles corrigem-me com evidente satisfação). Gosto muito quando os alunos riem nas aulas. A diversão e o humor são muito importantes no ensino-aprendizagem: *«A good laugh has great short-term effects. When you start to laugh, it doesn't just lighten your load mentally, it actually induces physical changes in your body. Laughter can:*

- *Stimulate many organs. Laughter enhances your intake of oxygen-rich air, stimulates your heart, lungs and muscles, and increases the endorphins that are released by your brain.*
- *Activate and relieve your stress response. A rollincking laugh fires up and then cools down your stress response and increases your heart rate and blood pressure. The result? A good, relaxed feeling.*
- *Soothe tension. Laughter can also stimulate circulation and aid muscle relaxation, both of which help reduce some of the physical symptoms of stress” (Shermann, 2002,p.1).*

Depois passamos às peças e a aluna explicou que às vezes se sente um pouco perdida no seu estudo, não sabendo sempre se está a estudar correctamente. Então decidi falar-lhe de outra maneira muito prática de estudar; gravar-se a si própria e depois fazer uma auto-avaliação; essa prática permitir-lhe-ia focar mais na audição e avaliar a sua própria maneira de tocar. Além disso, o estudo de gravações profissionais e *performances* de qualidade é muito útil para perceber alguns detalhes adicionais da música.

Mais tarde voltei a lembrar a importância de estudar a melodia com o metrónomo. O estudo separado da melodia com uma mão ou dividida entre as duas mãos – permitir-lhe-ia uma melhor audição das secções da peça, e uma melhor percepção da forma de frasear. A minha professora Maria Rosa Calvo-Manzano filmava sempre as nossas audições. Mais tarde, dedicaríamos uma sessão conjunta para ver as gravações, e a partir daí iniciava-se uma conversa sobre o nosso desempenho. Desse modo, o trabalho subsequente já tinha em linha de conta os erros existentes. Fizemos a experiência na aula; primeiro gravamos a “Petite Berceuse” e depois a “Danse Rustique”. Depois mostrei os vídeos à aluna, que ficou visivelmente enver-

gonhada; nunca se tinha visto a si própria tocar! Eu pedi-lhe para responder a três perguntas:

- 1) *Como me senti tocando?*
- 2) *O que me agrada na minha própria performance?*
- 3) *O que posso melhorar na minha performance?*

À primeira pergunta respondeu que tinha ficado um pouco nervosa; à segunda pergunta, que não estava assim tão mal como ela pensava, mas fez erros que em casa não fazia e à terceira, que deveria trabalhar nos erros isoladamente. A aluna achou engraçado o exercício, e conseguiu por si própria perceber os erros e aquelas partes que devia estudar melhor. Disse-lhe para repetir o mesmo exercício em casa e pedir à mãe para filmar. Como processo final recapitulámos a matéria dada, marcamos o TPC e falamos um pouco sobre a performance da aluna.

### **SEMANA #11 (Aula lecionada nº8) - 10/03/2016**

A aluna entrou no espaço de aula e demos início aos rituais habituais, já descritos anteriormente: breve conversa enquanto prepara o material musical, seguida de um aquecimento e alongamento muscular. Seguindo o modelo anterior, estava previsto que esta aula tivesse uma ênfase na técnica e no repertório. A aluna demonstra cada vez maior flexibilidade nos exercícios e sem problemas em articular os dedos de uma forma relaxada; no entanto, tem algumas dificuldades para manter a posição estável, pelo que deverá trabalhar mais a concentração. Foi-lhe dado um *feedback* positivo imediatamente a seguir à execução dos exercícios.

Seguidamente abordamos a “Danse Rustique”. Às vezes, tenho a ideia de que a aluna está a estudar de forma incorrecta em casa. A prestação da aluna foi mediana, com muitas hesitações no final do 5º compasso, muitas vezes com pausas que excediam a duração estipulada, assim como situações semelhantes na passagem do compasso 7º para o 8º. Reparei que a aluna nunca parava para verificar os erros, e parecia muito possível que pudesse não estar consciente deles; assim sendo, abordámos cada um desses compassos isoladamente, repetindo-os, tal como foi ensinado previamente; sublinhando com a aluna esta prática, desejo imprimir nela o hábito de estudar de forma muito concentrada aquelas passagens em que foram detectados problemas de execução. Após esta situação resolvemos continuar com uma abordagem integral. Seria então momento de explicar as acentuações da peça.

Penso que o professor também deve ensinar a estudar e oferecer ferramentas para que o tempo de estudo seja o mais frutífero possível. Nesta aula decidi falar à aluna de mais uma forma cinestésica de aprendizagem. A maioria dos exercícios práticos são principalmente

pensados para trabalhar o corpo e o cérebro a partir de modos cinestésicos de aprendizagem, mas cada um destes exercícios tem uma função ou funções que os tornam únicos e úteis de acordo com as necessidades técnicas específicas, por exemplo; para atingir uma colocação correta dos dedos, podemos treinar acordes secos; para conseguir movimentos rápidos com precisão, treinar as passagens (com o 4º dedo e o 1º dedo, 3º e 1º, 2º e 1º, 4º e 3º, 3º e 2º etc) para cima, para baixo e transportar os movimentos; desse modo, o aluno vai conseguir uma forma de tocar fluida; trabalhar devagar, uma técnica muito apoiada por vários harpistas importantes como Renié, Lawrence, Salzedo e Balderston, vai ajudar a desenvolver firmemente uma boa articulação e postura, e desta forma produzir uma boa qualidade de som antes de aumentar a velocidade.

Tocar de uma forma suave e rápida vai ajudar também na promoção de elasticidade e facilidade de execução. Lieberman explica que “musicians are encouraged to practice by touching lightly on the note at first, and then try repeating the piece of music with slightly more finger/arm weight, and more until clear tone can be achieved” (Lieberman 1991, p. 34).

Outra estratégia referida nesta aula foi a de estudar com os olhos fechados. Esta prática ajuda a superar a ansiedade, promover a relação táctil com o instrumento, forjar a confiança na resposta do nosso corpo e estimular o desenvolvimento da intuição. Para ajudar à memorização física e mental das partes, podem utilizar-se exercícios de repetição em conjugação com o estudo das mãos separadas. Estes exercícios ajudam a isolar os pontos problemáticos. Mudar de oitava também pode ser útil durante o estudo; este exercício consiste em colocar uma sequência escrita num registro muito baixo ou alto numa tessitura mais confortável, até aprender as notas e as dedilhações. Para o mesmo propósito, e também para fortificar os dedos conjuntamente com reforço auditivo, a utilização do treino dos acentos e ritmos alterados é muito útil para aquelas secções com dificuldade técnica.

Além disso, o estudo para o fortalecimento da mão esquerda e a prática do unísono podem ser benéficos para desenvolver a força nas duas mãos; paralelamente, o aluno vai ficando mais familiarizado com as partes. Na aula, enquanto falava, realizei vários exemplos práticos no instrumento para que a aluna pudesse perceber mais facilmente.

Penso que os professores devemos transmitir aos alunos modos de estudar que sejam eficientes. Lieberman salientava que os músicos devem acautelarem-se para que a compreensão intelectual do que se faz possa servir como apoio firme da memória muscular. Outras estratégias abrangem a autovisualização, a audição interna, a promoção de uma memória fotográfica, assim como também a análise cuidadosa da literatura estudada. Além disso, é importante organizar um horário de estudo antes dum grande evento, e/ou simular uma situação de per-

formance durante o estudo para o aluno se habituar a tocar sob pressão. Continuei a colocar exemplos práticos para a minha aluna perceber melhor estes conceitos. Alguns destes termos são difíceis, e ela não está familiarizada com eles.

Eu aprendi todas estas ferramentas ao longo do meu percurso com as minhas professoras de ensino superior: Maria Rosa Calvo-Manzano, Carrol McLaughlin e Ernestine Stoop. Penso que todas estas abordagens são muito importantes; e penso que os professores do ensino básico também deveriam falar de todos estes aspectos com os seus alunos desde o início da aprendizagem. A obrigação de um professor é proporcionar todas as ferramentas possíveis de aprendizagem aos seus alunos utilizando um conjunto de estratégias para guiá-los no seu estudo de uma forma orientada a um objetivo, como temos falado em aulas anteriores; por exemplo, criar sinais de orientação visual, utilizar técnicas como os “pontos de referência” (*repair points*), utilização do metrónomo, etc, além de apoiar a auto-avaliação, a utilização da avaliação das auto-gravações e o “Diário de estudo”. O solfejo cantado, o estudo longe do instrumento e a prática da melodia isolada (e dos pedais, nas harpas de pedais) são exercícios que melhoram a musicalidade, a memorização e a interpretação. Para concluir, disse à aluna que todas estas ferramentas promovem a localização dos problemas e a habilidade para resolver qualquer problema no treino diário.

Perguntei à aluna de que formas iria ela aplicar estas estratégias na “Danse Rustique” do C. Gurlitt tendo em conta que já tínhamos utilizado algumas delas nas aulas. A aluna fez uma enumeração baseada em aquelas que se lembrava como “pontos de referência”, a gravação com auto-avaliação ou o solfejo cantado. Então ajudei-a a fazer uma lista completa no seu “Diário de estudo” com todos os aspectos que ela deverá ter sempre em conta. Ela perguntou quantas vezes deveria estudar por semana e utilizar ou repetir estes exercícios; e eu disse-lhe; “até que consigas a peça perfeita!”; falei à aluna da importância de arranjar um hábito de estudo para desenvolver todas as suas capacidades no instrumento.

Penso que os professores são responsáveis pela criação de estratégias para ajudar os seus alunos a arranjar hábitos de estudo. Para a formação desses, é necessário que sejam implementados gradualmente, e desde cedo, comportamentos saudáveis que, pela repetição sistemática, passam a fazer parte do quotidiano do estudante. Assim, do mesmo modo que formamos o hábito de tomar banho todos os dias para termos uma boa saúde e higiene, devemos também formar hábitos de estudo, o que tem uma importância muito grande na formação do indivíduo. Estudar é um hábito que devemos aprender a praticar se desejarmos ser bons profissionais. Estudar acarreta um esforço muito grande da parte do estudante, mas dará uma satisfação maior se houver um resultado positivo. Perguntei à aluna se tinha assis-

tido ao concerto de Catarina Rebelo<sup>4</sup>; ela respondeu que sim, e adorou. Aproveitei o momento para reforçar que a Catarina estuda muitas horas todos os dias. Ela respondeu, com um sorriso: “Pois! Mas é muito difícil... com tantas coisas para fazer!”. Ao fim da aula dei-lhe uma peça nova e um estudo (o seu primeiro estudo) para ler nas férias da Páscoa.

## **SEMANA #12 (AULA LECCIONADA Nº9) - 07/04/2016**

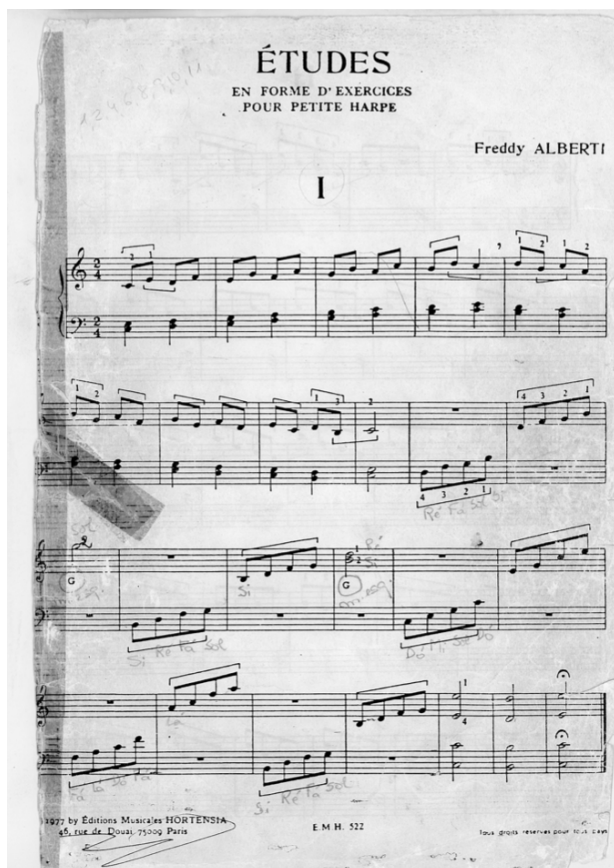
### **Professora Cooperante: Áurea Guerner**

Esta aula marca o início das aulas de instrumento depois da interrupção lectiva para férias da Páscoa. Com a entrada da aluna no espaço de aula cumpriram-se os rituais preparativos já discriminados anteriormente, com um ponto de situação mais alargado devido à paragem das férias. No caso da aluna, durante as férias não conseguiu estudar nada. Após a colocação do instrumento, foi sugerido à aluna que tocasse os exercícios de dois e três dedos; executou os exercícios muito bem. Depois foi-lhe pedido tocar a escala de Fá maior, em duas oitavas. Imediatamente notei alguns acentos, principalmente nos dedos 4º e 1º (os dedos que fazem a “passagem”), e pedi-lhe que articulasse todos os dedos até a palma da mão, tocando forte e devagar. Assim trabalhamos a flexibilidade, a força e a precisão para atingir um maior controle dos dedos. Tornou-se evidente que a aluna não tinha tocado já há algum tempo. A aluna continua com alguma tensão nos pulsos e nos braços. Sugeri-lhe respirar e relaxar sempre antes de começar um exercício. Depois tocou o arpejo de Fá maior; enganou-se na segunda inversão, mas repetiu uma vez e conseguiu acabar o exercício perfeitamente com um som limpo, forte e claro.

Depois continuamos com um estudo novo: o estudo nº1 de Freddy Alberti. Por sugestão da prof<sup>a</sup>. Áurea, decidi programar este estudo. Normalmente não utilizo estudos até o 5º ano, mas tanto a prof<sup>a</sup>. cooperante como eu achamos que a aluna tinha capacidades suficientes para o confronto com este material. Apresentei o estudo tocando-o, para que a aluna pudesse ganhar uma perspectiva global da sua sonoridade.

---

4 Uma aluna de harpa do oitavo grau da professora Aurea que ganhou vários prémios nacionais e internacionais nos últimos anos. No seu último concerto tocou o primeiro andamento do concerto para harpa e orquestra de Gliere com a orquestra de Jovens Músicos de Portugal na Casa da Música.



**Fig. 17.** “Estudo nº1” de Freddy Alberti, retirado do livro: *Études en Forme d’exercices pour petite harpe*, 1980.

Começámos por estudar a partitura fora do instrumento. Perguntei à aluna a tonalidade, o tipo de compasso (simples/composto), e depois fizemos uma leitura à primeira vista da mão direita. Imediatamente ela reconheceu alguns dos elementos presentes nos exercícios técnicos, tais como escalas e arpejos; a aluna ficou contente por achar que esses elementos seriam fáceis de abordar. Perguntei-lhe também qual seria a dedilhação que ela aplicaria; a aluna respondeu sem grande dificuldade, escrevendo as suas soluções na partitura. Após breves minutos pedi à aluna para tocar a mão direita, tentando perceber se tinha alguma dúvida para poder trabalhar em casa correctamente.

Numa primeira fase determinei que a aluna deveria cantar o exercício, porque por vezes trocava notas e continuava, deixando-me com dúvidas sobre se ela estava consciente dos seus erros. Sempre que abordava o texto musical através do canto, os erros eram corrigidos imediatamente por ela própria. Toquei com a aluna, dobrando a mão direita uma oitava abaixo, para ela tocar com a referência de uma pulsação estável. O facto de tocar em simultâneo com a aluna teve também um impacto na sua habilidade para inferir as dedilhações mais adequadas com sucesso. Este modelo de estudo “partilhado”, para além de ser uma boa escolha para a apresentação de material novo, permite ao professor indagar sobre os modos de estudo dos alunos, tornando-os mais eficientes através de sugestões realizadas no momento. Trabalhei com ela assim no espaço de aula, para saber se efectivamente a aluna sabe estudar, e para

aperfeiçoar os seus métodos de estudo sempre que necessário.

No final da aula, a aluna tocou as peças já trabalhadas nas aulas anteriores: “Petite Berceuse” de A. Hasselmans e “Danse Rustique” de C.Gurlitt. Ela motiva-se muito com peças que já conhece e controla. Recapitulámos o que trabalhámos na aula e planificámos os TPC para a semana seguinte.

Neste ponto, retomámos o tópico da importância do trabalho de casa. Depois de ter estado muitos dias sem tocar, era necessário regressar aos hábitos de estudo. Lembrei à aluna a importância deste recurso para desenvolver o sentido de organização em relação a horário e tempo de estudo e a autodisciplina. Assim, realizámos este apontamento no seu “Diário de estudo”: “ao fazer as tarefas de casa, vais fixar e decorar a música, identificar dúvidas para solucionar na próxima aula e vais aprender a planejar os teus estudos”. Depois pensei que deveria falar com os pais para que a filha contasse com as condições necessárias para trabalhar; eles precisam garantir um espaço adequado à concentração, devem verificar se o tempo dedicado às tarefas é adequado à sua plena realização, além de avaliar o real compromisso da filha com o dever de casa.

Pesquisas comprovam que os pais têm um papel importante na formação do hábito de estudo diário dos estudantes. Famílias que dedicam um horário específico para acompanhar o estudo dos filhos em casa, e expressam as expectativas em relação aos resultados que deles esperam, colaboram diretamente para o sucesso escolar. De acordo com Cláudio Moura e Castro: “Aprender só é leve e divertido depois que se toma o gostinho de lidar com os assuntos entendidos. Antes, é suor. O papel dos pais é colaborar nesse processo, por mais árduo que seja” (Moura e Castro 1960, p.99).

Penso que é importante que exista uma comunicação direta entre o professor, o aluno e os encarregados de educação, para estabelecer uma comunicação fluida e eficaz. As obrigações devem ser necessárias e objetivas. A escola e os pais devem trabalhar juntos, em harmonia. O “trabalho de casa” (neste caso, quando falo de “trabalho de casa”, falo do trabalho com o instrumento em casa) é uma forma que a escola tem de ajudar os alunos a aprender mais e, conseqüentemente, a alcançar melhores resultados: “o filho precisa perceber claramente que o “trabalho de casa” é uma obrigação dele enquanto estudante e que a família entende e valoriza essa estratégia da escola. Portanto, é necessário um esforço conjunto entre escola e família. Se cada uma das partes cumprir bem a sua função, o grande vencedor será o aluno, pois contará com uma formação que lhe possibilitará vencer os inevitáveis desafios que terá pela frente e realizar-se como profissional competente e pessoa pró-ativa na sociedade em que vier a atuar” (Naves Innecco C. 2011, p.5). A mãe desta aluna é professora e sabe

perfeitamente todas estas coisas, portanto sempre mostrou ser uma pessoa interessada e disponível.

Após reunião com a professora cooperante, ela achou que estive serena e direta, atitudes que elogiou bastante; a professora concordou, por exemplo, com o destaque nos exercícios de som do instrumento; no entanto, afirmou que muitas vezes este assunto do estudo deve ser tratado com algum tacto com os alunos iniciantes. Mais concretamente, a prof<sup>a</sup>. Áurea referiu que é desaconselhável enveredar por um estudo demasiadamente rigoroso do instrumento, porque os alunos sentem-se mais motivados com coisas mais específicas como melodias, e o domínio do som é sempre abstracto. Achei que a professora cooperante tocou num assunto totalmente pertinente para aulas futuras, e dedicarei especial atenção a este aspecto.

### **SEMANA #13 (AULA LECCIONADA Nº10) - 14/04/2016 (assistida pelo professor supervisor e a professora cooperante)**

Comecei a aula dando as boas vindas à aluna; reparei imediatamente que a presença dos professores poderia causar-lhe certo nervosismo. Para aliviar esta tensão, falámos um pouco os quatro no início de aula num ambiente informal colocando a aluna à vontade. Recordo que esta situação é sempre complexa por vários motivos; por exemplo, a aluna pode sentir-se mais vulnerável por perceber que o trabalho da semana não foi suficientemente sólido e como tal, estar particularmente nervosa com a presença dos professores externos.

Comecei por pedir à aluna para aquecer brevemente com os habituais exercícios. Tratando-se de uma matéria que já tem sido abordada pela aluna, não houve grandes problemas na execução do exercício. No entanto, notei que a aluna estava a fazer muita força nos braços para tocar, e estava a pressionar excessivamente os dedos, comprometendo a qualidade do som. Nesta altura decidi ensinar um exercício muito fácil, “posição fixa”, que consiste simplesmente em colocar os quatro dedos em Dó (dedo 4º) – Ré (dedo 3º) – Mi (dedo 2º) - Fá (dedo 1º), com as falanges redondas para puxar a corda com força e controle, tocar um dedo de cada vez (quatro vezes por cada dedo), e voltar a colocar nas cordas para conseguir fazer uma boa articulação até a palma da mão e focar a sua atenção no som. Apesar deste exercício parecer fácil, inicialmente nem sempre é tão simples quanto isso; a aluna terá de pensar isoladamente nos conjuntos de músculos e no seu relaxamento. O próprio movimento de colocar ou repetir ritmicamente um movimento é artificial num instrumento como a harpa, onde a posição é forçada e de algum modo contrária ao alinhamento natural do corpo porque obriga a manter os braços em suspensão, sem apoio (à diferença do piano). Durante meses a aluna deve ter dissociado mentalmente o acto da execução do cuidado com as suas falanges. Por isso, evidenciou alguns problemas na execução do exercício e no controle da qualidade so-

nora; no entanto, conseguiu aproximar-se do pretendido; o seu esforço foi elogiado por mim, incentivando a aluna para a continuação deste modo de trabalho.

Depois passámos à execução do estudo nº1 de Freddy Alberti da maneira já exemplificada na aula anterior. Notei que o estudo estava quase no mesmo ponto da aula anterior; embora com algumas hesitações, as alturas das notas estavam correctas desta vez, mas a aluna não percebeu ainda o ritmo e as acentuações, motivo pelo qual tornei a explicar todo o processo descrito na aula anterior. Começámos por bater palmas apenas nas acentuações do estudo, para depois tocá-lo na sua totalidade. Pressenti que a aluna já tinha essas acentuações minimamente dominadas, e como tal conseguiu tocar melhor, embora se tenha perdido em vários momentos. Ainda tinha muito que trabalhar: ler, ouvir, cantar, visualizar a melodia e tocar. Estes passos foram novamente consignados no seu “Diário de estudo” para estudar individualmente nessa semana.

Depois passámos ao texto da parte da mão esquerda. A aluna tentou tocar logo no instrumento mas observei que ainda existiam bastantes erros, e por isso pedi-lhe para me dizer quais as notas musicais respectivas compasso a compasso. São muito notáveis ainda as dificuldades da aluna para ler na clave de Fá em 4ª linha. Decidi intervir dizendo que esse é um trabalho para ser realizado em casa, e que deveria ser capaz de trazer as notas da mão esquerda estudadas para a semana.

Terminada esta tarefa, com apenas 5 minutos de tempo útil de aula restante, fizemos uma recapitulação da matéria dada e uma breve auto-avaliação da aluna. Seguiu-se a marcação dos TPC, as despedidas e o finalizar da aula.

Em reunião posterior com o professor supervisor, fui questionada sobre os motivos de não abordar a explicação do estudo nº1 de Freddy Alberti de outra forma; “o estudo está baseado em acordes perfeitos e fórmulas fáceis de perceber; não seria melhor falar da estrutura, dos nomes dos acordes, das inversões, ou das formas como são encadeados na peça para ajudar ao estudo (memória, lógica de construção, retenção)? A aluna toca e consegue reconhecer as inversões dos arpejos; assim, este conhecimento teórico poderia ser exercitado de forma prática para facilitar a aprendizagem. A ideia de padrões, lógica da composição, etc. (criar um mapa da peça) esteve ausente na aula”. O professor também observou que a aluna se enganava às vezes; “o que é normal” disse, mas achou que não lhe ofereci estratégias suficientes para corrigir os problemas de forma independente (estudar devagar, subdivisão, estudar fragmentos isoladamente, reforçar a concentração, tentar compreender analiticamente o que se pretende trabalhar, visualizar fora do instrumento e outras coisas que tínhamos falado em aulas anteriores)”. O professor supervisor reparou que notei os problemas e trabalhei numa

solução com a aluna, mas na sua opinião, deveria oferecer-lhe algumas estratégias para ela aprender de forma independente, quando ela encontrasse esses problemas durante o estudo diário.

“A ideia de estudar lentamente” disse o professor José Parra, “é muito poderosa, como todos os músicos sabemos, mas muitos alunos têm resistência para incorporar esta forma de estudo no seu trabalho pessoal. Acho que alguns destes alunos têm a ideia (até conscientemente) de que tocar mais devagar é irreal, não faz sentido e não resolve o problema de tocar rápido. Outros alunos não percebem que as pulsações mais lentas permitem ao cérebro o tempo necessário para reordenar os pensamentos e ações de uma forma mais rigorosa, segura e concertada; depois disso, tocar mais rápido é muito mais fácil. Enfim, estas são já ideias adquiridas para todos nós, profissionais, mas se calhar não são tão óbvias para muitos alunos. É verdade que estudar lento é difícil também; são precisos uma flexibilidade e um controle da pulsação que a maior parte dos alunos não possui de forma natural. É necessário praticar. Imaginar o tempo ideal para estudar cada parte da peça durante cada momento do estudo é uma arte, na minha opinião: “Qual é a velocidade que garante que vou fazer esta sequência bem desde o início, com controle e expressão, da forma que eu imagino como sendo a forma ideal?”. Imaginar esse tempo ideal para cada situação, ou corrigir quando escolhemos um tempo inadequado, é uma das chaves para melhorar a eficiência do estudo e reduzir os efeitos da frustração ocasionada pela falta de eficiência. Penso que existe uma maneira de explicar este assunto para todas as idades, para consolidar cedo boas bases do estudo pessoal, incentivando a independência”. Os apontamentos do professor José Parra pareceram-me muito pertinentes e interessantes, por isso fiquei a pensar sobre eles. Finalmente decidi falar à aluna acerca destas ideias na próxima aula.

## **SEMANA #14 (AULA LECCIONADA Nº11) - 21/04/2016**

Como é habitual, fizemos os exercícios descritos anteriormente, incluindo alongamentos e um pequeno aquecimento muscular, seguido de um pequeno balanço sobre a semana de estudo.

Após este breve momento, e por ter reparado que nas últimas duas aulas a aluna não tinha melhorado aspectos relacionados com o som e o ritmo, resolvi partilhar alguns dos assuntos que o professor José Parra me tinha falado e sugerido na aula anterior. Os professores não só devemos ensinar as estratégias básicas simples para aprender a tocar, nós devemos oferecer aos alunos ferramentas para ajudar no estudo do dia a dia; desta forma, os alunos podem tornar-se independentes e bem-sucedidos aprendizes por si próprios; *“playing the harp is about 80% mental and 20% physical.”* (Mills 2010, p.29) *“the real key here is not the amount of practice required but the type of practice required to [attaining] an expert level of performance”*

(Kageyama 2009, p.87).

Para que a aprendizagem mental tenha um efeito ótimo, um aluno deve mudar a sua maneira de estudar e de tentar atingir objetivos. Não só é conhecer a técnica, é perceber como cada técnica pode ser utilizada de uma forma apropriada. Weidensaul fala de isto na sua publicação: “Scientific Practice: A Manual for Harp Students” (1978, p.72), onde mostra aos alunos como estabelecer passo a passo objetivos atingíveis, e encoraja-os a identificar as exigências técnicas e musicais para trabalhar soluções adequadas. Assim podem abordar as passagens difíceis sem perder tempo em repetições irreflectidas.

Embora a prática mental requeira disciplina e possa ser inicialmente muito cansativa para o cérebro, ajuda a reduzir o cansaço do corpo e as lesões. Também ajuda os músicos a utilizar o seu tempo de estudo de uma maneira mais inteligente, permitindo-lhes estudar de uma forma eficiente até quando não têm o instrumento com eles, ou se não se sentem fisicamente bem para um estudo regular.

Sirin Pancaroglu, um dos harpistas turcos mais reconhecidos, fala do impacto do treino mental: “*Its significance lies only in the tremendous under-girding and confidence it gives to the performer*” (Pancaroglu 2006, p.59), e até sugere aos harpistas dividir o seu tempo diário de estudo entre ensaios mentais e treino físico, assim como aprofundar a análise das peças estudadas. A prática mental fornece a qualidade no tempo isolando o trabalho que não precisa de repetição e permite ao aluno focar a sua atenção na sua qualidade de som, no fraseado e na interpretação musical.

A aluna achou estes conceitos um tanto ou quanto difíceis. Normalmente falo destas coisas com alunas mais avançadas, mas penso que oferecer uma noção/visão destas ideias aos alunos mais novos pode ajudá-los a assimilar estes métodos de uma forma mais natural e rápida no futuro (ao longo da sua carreira profissional).

Partimos então para o estudo nº1 de Freddy Alberti e falámos brevemente da estrutura da peça; a aluna procurou os acordes, as inversões, as tónicas, as dominantes, as subdominantes, os gestos repetidos desde distintas notas, as escalas, etc. Desta forma iria perceber melhor o que estava a fazer e conseguiria decorar de uma forma mais rápida e lógica.

Depois a aluna tocou com as mãos separadas. Inicialmente senti que a aluna não estava segura; é muito fácil para ela voltar ao hábito antigo de adoptar uma postura tensa. Logo na base da harpa estava com os pés no ar, fora do instrumento. O ombro esquerdo estava demasiado subido, o braço esquerdo apoiado na tábua harmónica do instrumento e as costas

tortas – isso porque estava preocupada com tocar as notas corretamente sem parar no meio do estudo. Nessa altura disse-lhe para relaxar, estender os braços, pensar antes de tocar e só tocar quando tivesse boa posição e estivesse mentalmente a ver a partitura.

Após uns breves momentos a aluna tocou bem a mão direita, ainda que com algumas hesitações. Depois passou para a mão esquerda. As duas primeiras linhas foram bem tocadas; no entanto, a aluna teve dificuldade em tocar as duas últimas. Novamente pedi-lhe para parar, pensar e tocar novamente desde o início da terceira linha; infelizmente os erros persistiam, e por esse motivo decidi tocar o tema com a aluna, para que esta interiorizasse a linguagem sem necessidade de pensar muito na partitura, visto que a aluna estava a ficar visivelmente cansada e desmotivada.

Justifico esta posição através da minha experiência pessoal como docente; obviamente, existe muita diversidade na forma como os alunos aprendem. Para alguns, o processo racional é o mais compreensível, com estratégias de interpretação; para outros, mimetizar o que o professor faz é o mais fácil, porque é mais natural procurarem auditivamente os conceitos e executarem na harpa. Acredito que a aluna pertence a este último grupo de alunos, para os quais resulta melhor mostrar do que explicar. No final da aula reforcei positivamente o esforço; no entanto explanei que a aluna seria capaz de fazer muito melhor, e deveria esforçar-se mais um pouco para a semana.

## **SEMANA #15 (AULA LECCIONADA Nº12) - 28/04/2016**

Esta aula segue as diretrizes da anterior. Iniciou-se muito à imagem das anteriores, com uma breve conversa para criar um ambiente propício, os aquecimentos e alongamentos respectivos. A aluna não teve problemas em fazê-los. Foi-lhe dado um *feedback* positivo imediato sobre este assunto.

Partimos então para a execução do estudo e das peças, mas a aluna, muito envergonhada, disse que tinha esquecido as partituras, fornecendo muitas desculpas para explicar o facto de não ter conseguido estudar muito nessa semana. Fiquei um bocado contrariada. Lembrei-lhe que só temos mais três aulas até ao fim do ano lectivo. Ela terá que preparar uma prova muito importante de acesso ao quinto ano. A partir de agora deveria ter uma atitude mais responsável e focada evitando a repetição deste tipo de situações na aula. Acho que a aluna percebeu a seriedade do momento e manifestou-se com um gesto triste e de culpabilidade. Neste ponto, e para não estar a repetir as mesmas coisas que nas aulas anteriores, decidi trabalhar a leitura à primeira vista.

Introduzindo o assunto, expliquei que a capacidade de ler à primeira vista irá expandir as suas habilidades como harpista. Assim como quando aprendemos a ler palavras, a prática da leitura à primeira vista de forma fluída exige tempo e estudo. Dei à aluna uma nova peça: “El número uno” de J. Weidensaul. Sei que ela gosta muito (a aluna conhece a peça por ter ouvido tocar uma das suas colegas numa audição no ano passado) e ficou toda contente.

**Fig. 18.** “El número Uno” de Jane Weidensaul, retirado do livro: First-Grade Pieces for Harp, de M. Grandjany e J. Weidensaul, 1965.

Começámos por ver a armadura de clave, as mudanças de tom, a estrutura da peça e os acordes. Procurámos as partes mais complicadas da peça para determinar uma velocidade razoável para começar o estudo. Disse à aluna que era importante não parar para recomeçar quando ela errava, apenas devia continuar a tocar. O truque está sempre em ler ao menos um compasso à frente e procurar padrões enquanto tocamos. Depois praticámos o ritmo antes de começar com a melodia e marcámos o tempo a bater palmas de acordo com o ritmo, muito devagar, com a ideia de integrar a melodia ao mesmo tempo.

Após ler o exercício, a aluna tentou tocar enquanto eu contava os tempos em voz alta, suficientemente devagar para a aluna conseguir tocar todas as notas. Um dos aspectos mais difíceis da leitura à primeira vista é acertar o ritmo; contar em voz alta “um e dois e três e quatro e...” ajuda. Disse-lhe que podia errar algumas notas, mas era muito importante ela conseguir

manter o tempo estável.

A aluna mostrou algumas dificuldades após várias tentativas e paragens; reparei então nos sinais de frustração, e disse-me que este exercício era talvez demasiado difícil para ela. Eu disse-lhe que ficar nervosa ou desanimar simplesmente afastar-lhe-ia do objetivo principal; “sorri e toca com entusiasmo!” disse à aluna, “vais cometer erros, mas não te deves frustrar por causa deles, apenas continua tocando. É quase garantido que se os ouvintes não conhecerem muito bem a peça, e tu não abandonas, eles nunca saberão que fizeste erros”.

Depois escrevi no seu “Diário de estudo” uma regra - CERTA - para se lembrar das coisas às quais deve prestar atenção quando tocar uma peça nova:

C = (Armadura de) Clave

E = Estilo

R = Ritmo

T = Tempo

A = Acidentes (sustenidos e bemóis)

Depois pedi à aluna para ter atenção aos intervalos: “quando duas notas estão em alguma das linhas, os intervalos são de terça, quinta, sétima, etc. Podes contar o número de linhas e espaços do pentagrama se não tens certeza: duas notas nas linhas separadas por um espaço = um intervalo de terceira; duas notas nas linhas separadas por dois espaços = intervalo de quinta, etc. O mesmo vale quando duas notas estão nos espaços entre as linhas. Elas apresentam os mesmos intervalos ímpares. Quando uma nota está num espaço e a outra numa linha, os intervalos são pares. Uma nota num espaço seguida por outra numa linha, sem linhas ou espaços entre elas, é um intervalo de segunda; uma nota num espaço e uma nota numa linha separados por uma linha e um espaço é um intervalo de quarta, etc. Os intervalos são um pouco mais complexos do que isso, mas para te familiarizares com a leitura à primeira vista, estes conceitos básicos serão de grande ajuda”.

Depois toquei com a aluna em dueto para ajudá-la a manter o tempo, tocando continuamente com a ideia de acertar o maior número de notas. Finalmente sugeri-lhe ler em casa a partitura sem o instrumento para ver a posição das notas musicais: “confia na tua memória” disse-lhe, “depois estuda mãos separadas como TPC”.

A aluna comentou que a aula tinha sido bastante dura, e nesse mesmo momento, aproveitei para lhe dizer que sempre que ela não estudar assim será, e por isso mesmo, deverá estudar para cada aula para não acumular matéria, e para que conseqüentemente, a aula seja mais divertida. Por mais que um professor queira ser flexível e bem disposto, algumas vezes tem de ser justo, e como tal deve sujeitar os alunos a situações menos confortáveis, e educá-los para o conceito de que cada ação tem uma conseqüência. Achei muito bem aproveitar essa semana sem estudo para introduzir a leitura à primeira vista. Outra possibilidade seria fazer estudo acompanhado, não no sentido de eu estudar com ela, mas no sentido de ela estudar com a minha presença, o que é sempre uma boa fonte de informação sobre o que ela faz realmente em casa.

### **SEMANA #16 (AULA LECCIONADA Nº13) - 05/05/2016 (assistida pelo professor supervisor e a professora cooperante)**

Foram cumpridos os rituais de introdução à aula normais já descritos anteriormente, com um pequeno exercício de aquecimento e relaxamento. É notável um melhor relaxamento na aluna, evidenciado por uma melhor e mais estável posição do corpo e das mãos no instrumento. No entanto, apresenta dificuldades em manter essa postura, pelo que deverá trabalhar com mais atenção e concentração na sua respiração e posição. Sugeri à aluna ensaiar em frente a um espelho para se auto-corrigir durante o seu tempo de estudo.

A aluna tinha chegado 10 minutos atrasada e decidi omitir os exercícios de aquecimento com a intenção de ter o tempo suficiente para trabalhar a peça nova: “El Número Uno”, de J. Weidensaul. Ao início perguntei à aluna sobre a peça para perceber se se lembrava de algum dos aspectos que tínhamos falado na aula passada. Lembrava-se de quase tudo, e apenas tinha algumas dúvidas em relação à tonalidade. Por isso, falámos deste assunto. Depois pedi-lhe para tocar a mão direita; a aluna tocou o início sem grandes problemas, mas notei que ainda estava insegura ritmicamente na terceira e quarta frases. A aluna continua a concentrar-se nos pormenores e a ler nota a nota de forma vertical, e não horizontal; assim fazendo, acaba por esquecer a parte mais importante: o esqueleto da frase. Decidi cantar as frases exagerando as respirações, assim a aluna poderia ter uma ideia de como deveria soar a música quando damos protagonismo às articulações. Pedi-lhe para imitar no instrumento aquilo que eu tinha feito.

Depois dedicámos algum tempo à mão esquerda; a aluna tocou com algumas hesitações e a um tempo oscilante, motivo pelo qual insisti que tocasse dentro de uma pulsação mais estável: 50 bpm à semínima com o metrónomo. A aluna executou o exercício melhor, e felicitei-a pelo esforço. Finalmente decidi cantar a mão direita enquanto ela tocava a mão esquerda

para facilitar o trabalho posterior de junção das mãos. Pedi à aluna para tentar fazer este exercício em casa.

Apercebi-me ao longo dos anos que este tipo de exercícios (a estratégia de estudo das mãos separadas) com o repertório novo, é muito cansativo para os alunos, os quais acabam por perder facilmente a concentração. Por este motivo, para terminar pedi-lhe que tocasse uma peça que ela conhecia bem: a “Petite Berceuse” de A. Hasselmans, e assim incentivar a sua motivação. Tocou a peça de forma correta em relação ao tempo e às notas, embora lhe tenha faltado expressividade. Consequentemente pedi-lhe para cantar a melodia interiormente, e não esquecer as respirações e articulações para conseguir tocar de forma bela e musical (um termo muito utilizado pela prof<sup>a</sup>. Áurea nas suas aulas).

Após esta aula e em reunião posterior com a professora cooperante e o professor supervisor, tive várias sugestões, especialmente do professor José Parra. A professora Áurea falou-me da importância da afinação e eu disse-lhe que já tinha afinado as cinco harpas de manhã para as aulas de Orquestra. O facto de estar a movimentar os instrumentos de um lado para outro por causa dos ensaios de naipes faz com que as harpas desafinem, mas eu não consigo estar a afinar constantemente porque demoro quase 15 minutos com cada instrumento. Também sugeri que eu deveria ensinar à aluna mais exercícios simples de técnica. A prof<sup>a</sup>. perguntou se já tínhamos realizado exercícios técnicos nesta aula, ao qual eu respondi que fazemos regularmente, embora nesta aula concreta não tenhamos tido tempo. A prof<sup>a</sup>. Áurea sugere que esses exercícios podem ser fornecidos como jogos de motivação: “Temos que estar sempre a motivar os alunos!”.

O professor Parra falou de aspectos mais específicos: em primeiro lugar pensou que seria muito bom para a aluna o facto de ver-me tocar nas aulas para exemplificar as questões que trabalhamos nas aulas: posição, atitude no estudo, som, ideias musicais, etc. O facto de ver e ouvir exemplos práticos pela minha parte poderia transformar o estudo subsequente da aluna reduzindo algum tempo gasto em explicações mais demoradas. O professor perguntou-me se nunca tocava ou era uma coincidência que não tivesse tocado nas aulas que ele tinha assistido; na verdade, exemplifiquei para a aluna noutras aulas, mas de qualquer forma reconheço que deveria fazê-lo ainda com mais frequência. Esta reflexão foi muito boa para mim. Estive a pensar sobre este assunto, e reparei que, durante o meu percurso de estudante de harpa, esta não foi uma prática comum entre as minhas professoras - dar exemplos directos a tocar elas próprias na harpa. Isto talvez tenha sido ainda mais notável durante os meus primeiros anos de estudante. Reparo agora que, por algum motivo, esta prática de exemplificar para o aluno (consagrada, por exemplo, no ensino do piano) talvez nunca tenha atingido força no domínio da pedagogia da harpa. Nas aulas da prof<sup>a</sup>. Áurea, por exemplo, nunca vi a profes-

sora exemplificar para os seus alunos. Ela reconhece que não toca há muitos anos por falta de tempo, mas imagino que a sua enorme experiência de anos e anos lhe permita ser uma fabulosa professora que consegue compensar a sua prática pedagógica com muitas outras ferramentas. Em qualquer caso e pela minha parte, acho muito importante o facto de tocar, sendo que a partir de agora vou tentar fazê-lo mais.

O professor Parra achou muito boa ideia estudar com as mãos separadas e reproduzir simultaneamente a parte ausente com a voz, mas pensa que poderia e deveria desenvolver mais o exercício de forma a que fosse a aluna a cantar (e não a professora). “No estudo, é inevitável repetir a mesma coisa várias vezes, mas cada repetição pode ser sempre diferente; por exemplo, definindo antes de repetir qual é o objetivo a atingir com essa determinada tentativa. Estudar com as mãos separadas contextualizando a parte isolada com ajuda da própria voz é uma ferramenta muito útil, mas se entoar é difícil, pode fazer-se só com o ritmo «falado». O exercício da simultaneidade por várias vias permite perceber que as mãos separadas não são apenas textos horizontais que coincidem verticalmente; existe uma interacção «viva» entre elas (geralmente uma mão canta e a outra acompanha; como acontece na dança, uma lidera e a outra deixa-se levar)”.

O professor supervisor também percebeu que a aluna tinha dificuldades de concentração. Sendo isso normal até certo ponto, numa aluna tão nova, o professor quis indagar sobre as minhas estratégias neste aspecto da aprendizagem. O professor sugeriu que na próxima aula deveria explicar à aluna que a nossa capacidade de concentração é “elástica”. Quanto mais treinamos a nossa concentração, maior será a nossa capacidade para permanecer numa tarefa sem nos distrairmos, e menor será a energia mental gasta para esse efeito.

Pareceu claro para o professor que às vezes era notável que a sequência de conteúdos da FM está desfasada com a exigência da literatura instrumental. Neste caso, e para não criar confusão permanente neste sentido, talvez deveria ter explicado à aluna de uma forma curta e clara; “por agora lembra-te que a tonalidade de Ré maior tem dois sostenidos: Fá e Dó. Noutra aula falaremos deste assunto com mais pormenor,” e não ter perdido 15 minutos de aula com toda a explicação. Uma sugestão do professor foi fazer uma relação com as escalas que a aluna já conhece, e falar do porquê do facto de mudar os manípulos da harpa (o que a aluna já consegue fazer com alguma facilidade).

Finalmente, o professor Parra fez referência à “Petite Berceuse”. Talvez eu pudesse ter falado à aluna das qualidades expressivas do som e da composição, por exemplo, deveria ter explicado que se trata de uma canção de embalar, cantada pela mãe ou pelo pai ao bebé; com o tom de voz suave, *legato*, sensação rítmica relaxada, o efeito hipnótico da nota pedal, o som

delicado, etéreo e “frágil” como nos sonhos. O professor Parra concluiu com a ideia de que os professores temos que aproveitar todas as oportunidades que as peças e os estudos nos oferecem para introduzir a ideia de fazer música como “um acto de interpretação – um acto que nos obriga a tomar decisões tais como procurar intenções, relações, criar paisagens com sons, manipular as dinâmicas, qualidades sonoras, etc, para “interpretar” os símbolos gráficos, transformando-os em música VIVA”. Uma reflexão que achei muito bonita e deu-me muito que pensar.

## **SEMANA #17 (AULA LECCIONADA Nº14) - 12/05/2016**

Dada a proximidade do final do ano letivo senti a necessidade de relembrar à aluna os conceitos trabalhados ao longo do ano e esclarecer possíveis dúvidas. Fiz referência também a certos conceitos fundamentais para a prova final.

Dividi a aula em duas fases:

1ª fase: A importância da Concentração

2ª fase: A importância de ter um “Diário de estudo” e de estudar de uma forma metódica e ordenada

1ª fase:

Iniciei a aula dando as boas vindas à aluna e pedi-lhe para iniciar o aquecimento com os exercícios habituais.

Ao iniciar o aquecimento reparei que a aluna mostrava sinais de cansaço, e questionei-a sobre isso. Ela respondeu que tinha tido prova de natação imediatamente antes. Este cansaço aparente ia certamente dificultar a sua capacidade de concentração. Este diálogo inicial foi o mote perfeito para falar à aluna da importância da concentração.

Reforcei a ideia de que a partir desta aula até ao dia da prova devia-se esforçar ao máximo para atingir a maior concentração possível no seu trabalho com o instrumento, e assim aproveitar o seu tempo de estudo até ao limite das suas possibilidades.

Expliquei-lhe que a concentração é um aspecto fundamental no estudo do instrumento e durante a execução sendo objeto de estudo da neurociência e da psicologia cognitiva. Estudos recentes (Hommel, Ridderinkho e Theeuwes, 2002, p. 215-219) apontam que o controle cog-

nitivo tem origem a partir de dois mecanismos: atitudes automáticas (tendências ou hábitos) ou processos controlados (ação consciente), podendo ser influenciado por duas fontes: internas (objetivos, consciência da ação) e externas (percepção e estímulos), atuando de forma simultânea e interrelacionada. Gordon (1995, p. 69) reforça que há variações no nível de concentração durante o estudo, sugerindo a criação de hábitos, tais como evitar interrupções no tempo dedicado a estudar, entre outros. Sendo assim, é possível aprimorar a concentração, evidenciando-a como uma habilidade que pode ser desenvolvida.

Outra questão relativa à concentração diz respeito à sua função em cada fase de preparação. Na etapa de estudo, ela é fundamental para que haja incorporação dos elementos musicais na memória, porém, o nível de informações pode-se apresentar complexo, devendo o instrumentista usufruir de ferramentas de estudo adequadas para assimilação eficiente do conteúdo. Koch e Tsuchiya comentam esta necessidade: “Organismos complexos e cérebros costumam sofrer por excesso de informações (...) Uma forma de lidar com esta questão é selecionar uma pequena fração e processar este *input* reduzido em tempo real, enquanto a porção não atenta do *input* é processada a uma taxa de transferência reduzida” (Koch e Tsuchiya, 2006, p.16).

Na etapa final de estudo é necessário que exista um enfoque atento ao fluxo musical e à sonoridade, fazendo com que o instrumentista volte a sua concentração para tais aspectos. É comum haver variação no nível de concentração sem causar erros na execução graças à memorização, sendo este um ponto delicado na prática instrumental. Altman reforça esta questão: “Neste trabalho, o controle baseia-se em armazenar uma tarefa na memória ativa. Assim que ela é arquivada, o impacto ativo do processo de controle é interrompido, sendo o sucesso ou falha no desempenho de tal tarefa uma função direta do esquecimento, ainda, dos atributos dos processos nos quais o controle foi delegado “(Altman in: Hommel, Ridderinkhof, Theeuwes, 2002, p. 216). Logo, a concentração pode não estar mais voltada ao movimento e à memória, sendo possível haver falhas no armazenamento das informações. Infelizmente, no estudo individual do instrumento não se revelam muitas dessas falhas, surgindo apenas durante a *performance*. Dessa forma, é fundamental que o instrumentista continue a utilizar as ferramentas de estudo para manutenção da memória, com o intuito de providenciar maior segurança.

Questionei a aluna sobre quais as ferramentas de estudo que pode utilizar para a manutenção da memória (passagem para a 2ª fase). De imediato, peguei no seu “Diário de estudo” e auxiliei-a a procurar e relembrar todas aquelas ferramentas de que tínhamos falado anteriormente. De seguida, devolvi o “Diário de estudo” à aluna para que ela escrevesse mais uma vez estas ferramentas de uma forma clara e concisa. Aproveitei para lhe relembrar a importância de ter um “Diário de estudo” e de trabalhar/estudar de uma forma metódica e ordenada:

1) A análise dos recursos fisiológicos, a definição das digitações, tonalidade e a visualização e aquisição de movimentos mais adequados para a execução do repertório.

Esta ferramenta é essencial para o trabalho inicial do repertório, porque engloba uma análise da peça por partes, com a escolha de opções mais adequadas dos recursos. Quanto melhor a escolha, mais rápido o cérebro irá automatizar o movimento a partir da decisão consciente, sendo uma habilidade desenvolvida pelo instrumentista à medida que trabalha repertórios ao longo de sua carreira. Balderston diz: “[in] order to play and understand any piece, you should know what parts or ingredients will meld together to make that piece a whole” (Balderston 2000, p.19).

2) Estudo lento: Execução de trechos em andamento mais lento do que o andamento final. O estudo lento envolve a participação da memória e do movimento, podendo trabalhar o aprimoramento das habilidades motoras através da observação crítica e atenta. Pode auxiliar na assimilação de trechos musicais complexos (Barry, 1992, p. 67), permitindo um enfoque melhor direcionado da concentração devido ao menor fluxo de informações.

3) Estudo com metrônomo: baseia-se em executar a obra ou trechos com andamento definido pelo metrônomo, podendo ser utilizado para duas finalidades: compreensão da estrutura rítmica e auxílio na automatização dos movimentos. No primeiro objetivo, é comum o instrumentista aumentar o andamento aos poucos até atingir a fluência necessária. Porém, o uso do metrônomo pode trazer limitações de ordem musical, uma vez que este estudo não permite trabalhar questões agógicas, sendo necessário providenciar ferramentas que possam suprir esta limitação.

4) Variação: modificação de elementos musicais do trecho estudado, sendo aplicada para aquisição de novas habilidades motoras, tendo em vista a compreensão musical da peça estudada. Podem ser utilizadas variações de ritmo, tipos de ataque, dinâmicas e retrogradações melódicas, entre outros, podendo trazer motivação ao estudo, pois trabalha aspectos musicais.

5) Repetição de trechos: execução de trechos determinados da obra por diversas vezes. Trata-se de uma ferramenta bastante completa, trabalhando memória, movimento e consciência, pois requer análise da peça visando a escolha destes trechos. Para isto, recomenda-se a utilização de seções curtas e, principalmente, dotadas de significado musical, facilitando a assimilação das informações.

6) Repetição da peça: execução da obra na íntegra por diversas vezes. É utilizada na etapa

final do estudo, visando a preparação para a prova e a compreensão da obra na sua totalidade. A aplicação desta estratégia requer um entendimento amplo do repertório, pelo facto de usufruir da memória adquirida na etapa de estudo. Assim, recomenda-se a utilização paralela de ferramentas para solidificação da memória, pois segundo Gordon, “mesmo artistas experientes não estão imunes ao medo nem a eventuais falhas de memória” (1995, p. 78). Outro possível uso desta ferramenta é trabalhar a evocação, ou seja, a ideia da peça perante o seu significado histórico, cultural, estilístico e pessoal.

7) Estudo por pontos de referência, ou “Repair Points”: definição dos trechos de relevância formal e musical na obra, iniciando a execução a partir deles. Esta ferramenta é de grande auxílio para a consolidação da memória e para recuperação de erros. A definição dos pontos é feita pelo intérprete através de sua compreensão musical, assim como na repetição de trechos. Chaffin et al reforçam a importância de reconhecer secções de uma peça para a sua memorização, usufruindo de conhecimentos históricos sobre forma musical (Chaffin, Imreh, Crawford, 2002, p.71).

8) Apresentação para um grupo restrito (família, amigos... etc): apresentação do repertório para poucas pessoas, em ambiente de limitada exposição pública. Este é um recurso eficaz na etapa próxima à prova, favorecendo a segurança e auto-confiança do instrumentista no momento da *performance*. Ainda, tal ferramenta pode apontar eventuais falhas de memória não perceptíveis no estudo individual.

9) Estudo de mãos separadas: executar as estruturas musicais presentes numa mão apenas, repetindo o procedimento com a outra mão. Na etapa de estudo, permite conhecer e entender a obra, além de favorecer a sua assimilação motora, enquanto na etapa final do estudo (como é o caso desta aluna), pode ser utilizada para consolidar a memória e descobrir novas ideias musicais. Em passagens complexas, a repetição de trechos aliada ao estudo de mãos separadas é extremamente eficaz no processo de memorização e entendimento musical.

Concluindo estas etapas, a aluna apresentou a peça “El Número Uno” com as mãos juntas. Na aula, a aluna demonstrava uma enorme vontade de me mostrar que tinha estudado esta peça. A aluna conseguiu tocar a peça do início ao fim, embora com algumas hesitações na terceira linha. No final felicitei-a pelo esforço. Disse-lhe que se trabalhar sempre assim, todas as semanas, poderá chegar a ser uma grande harpista. A aluna ficou contente e motivada. De seguida trabalhamos as partes nas quais ela tinha mostrado algumas fragilidades. Como já se veio comprovar em aulas anteriores ela conseguiu superar estas dificuldades e o seu próprio cansaço, mostrando uma grande motivação.

## **SEMANA #18 (AULA LECCIONADA Nº15) - 19/05/2016**

Esta aula foi conduzida para a preparação da prova. Após os cumprimentos iniciais, a aluna mostrou-me as mãos, que estavam repletas de bolhas (aspecto muito próprio dos alunos que estudam à última da hora) e queixou-se pela dor dos dedos indicador e polegar. Referiu que, embora tivesse conseguido estudar bastante nessa semana, ficou muito nervosa por causa da prova. Expliquei-lhe que isso é normal. Os nervos podem ser a causa de falhas de memória. Segundo Hudson e Roland (2002, p.47), a ansiedade atinge músicos em situações de exposição pública ou competição. E de acordo com Williamon, pode haver falhas de memória (Williamon, 2004, p.95), que são provenientes do aumento da adrenalina na corrente sanguínea, que em situações naturais prepara o corpo para uma situação de risco. Um nível controlado de tensão pode ser favorável à *performance*, pois aumenta a concentração e favorece o fluxo musical. Porém, se houver pensamentos negativos, eles podem fazer baixar a autoconfiança e favorecer ataques de pânico. Apontei-lhe algumas soluções de ordem psicológica, para tentar evitar estes pensamentos. Segundo Kirchner (2005) deve se reforçar posturas psicológicas no momento da apresentação, tais como, focar no presente (não pensar em passagens difíceis futuras), evitar diálogo interno (prejudica a concentração) e não ter pensamentos negativos, entre outros.

Com relação a ferramentas de estudo, Kirchner sugere estudar por pontos de referência, realizar apresentações fechadas com número restrito de pessoas para análise crítica, ensaiar o repertório antes da apresentação e observar questões não musicais do concerto (distribuição de programas, postura física, etc). Ainda, formas externas ao controle individual podem ser utilizadas, como as técnicas de relaxamento ou reeducação postural (respiração profunda, Yoga ou técnica de Alexander, por exemplo) ou até mesmo o uso de fármacos (em idades mais adultas) antes da performance.

Ainda, Cardassi reforça que o referido problema provém não apenas do momento da apresentação em si, mas de todo o percurso de preparação do repertório, envolvendo questões psicológicas, físicas (hábitos saudáveis de alimentação e exercícios físicos) e de organização, pois trata-se de um evento cultural (Cardassi, 2000, p.251-257).

Chaffin et al (Chaffin, Imreh, Crawford, 2002, p.167) reforça a complexidade da realização performativa, que requer o controle de todos os aspectos musicais preparados, classificados segundo o autor em básicos (digitações, estruturas musicais, forma) e interpretativos (dinâmicas, tipos de toque, tempo, fraseados).

Por fim, falei à aluna das diferentes etapas de preparação (as fases presentes no trabalho

de prática instrumental) cada uma com objetivos distintos que enfatizam determinadas ferramentas de estudo: fase inicial, cujo enfoque é a compreensão do repertório e aprendizagem e aperfeiçoamento dos movimentos necessários à sua execução. A principal característica desta etapa é o reconhecimento da peça, envolvendo prioritariamente consciência e movimento. Segunda fase, baseada na manutenção do repertório e preparação para a *performance*. Visa especialmente manter a memória construída na fase de estudo, providenciando maior segurança nos momentos de apresentação musical.

Como a aluna não demonstrou ao longo do ano ter adquirido uma metodologia de estudo, expliquei-lhe que para ter maior segurança na *performance* e ficar menos nervosa perante as apresentações em público, deve criar uma metodologia de estudo regular. Desta forma pode evitar as consequências físicas e psicológicas que sofreu neste ano letivo.

Em modo de ensaio pedi à aluna para tocar os exercícios, escalas e peças que fazem parte da sua prova. Apresentou o repertório sem a necessidade de recorrer às partituras e demonstrou uma fluída execução com exceção da última peça: “El número Uno”, de J. Weidensaul. Embora apresentasse um melhor desempenho que na última aula, era necessário afinar alguns aspectos rítmicos e expressivos para melhorar a sua interpretação. Neste momento tive a plena consciência que a aluna precisava de palavras de motivação para que tivesse um bom desempenho. Kaplan (1987, p.99) afirma que a motivação é um elemento importante para a prática instrumental, pois para uma carga de trabalho tão complexa, é necessário estabelecer objetivos concretos para o estudo do instrumento. Incentivei-a para um encontro em modo “ensaio geral”, pois sabia que este “ensaio” iria retirar a carga psicológica da apresentação à aluna. Sugeri um plano de trabalho de aperfeiçoamento que deveria efectuar antes da apresentação. Sugeri ainda que efectuasse a sua auto-avaliação.

Para o próximo ano letivo, pretendo flexibilizar a escolha do repertório, adequando-o ao patamar de desenvolvimento instrumental da aluna, suscitar a sua curiosidade, oferecendo-lhe informações sobre história da peça, aspectos estruturais e musicais, personalidade do compositor ou imaginar um cenário para a sonoridade desejada, assim como facilitar a escolha das ferramentas de estudo adequadas, sendo mais motivadoras aquelas que se concentram em aspectos musicais da obra.

Esta aluna demonstra um grande potencial, no entanto, necessita de um maior acompanhamento.

## 2.5. PLANIFICAÇÕES

“ O professor precisa estar atento e comprometido com sua prática. Trabalhar com inovação sem deixar de lado o planejamento de suas ações, pois o processo educativo exige organização sistemática, sem abandonar os princípios de liberdade, atendimento as necessidades individuais e coletivas, oportunidades para todos e formação para cidadania”. (Zabala, 1998, p.65)

### SEMANA #6 (Aula leccionada nº3) - 28/01/2016

Disciplina	Intrumento - Harpa
Módulo ou grau	4º ano (Curso profissional Instrumentista Clássico)
Nome do aluno	ALUNA A
Nível do aluno	Iniciante
Nº da lição	Última aula do módulo 1
Duração da aula	45 minutos
Data	28-01-16

### CONTEÚDO

Unidade didáctica	Módulo 2
Unidade temática	Aula Técnica e Musical
Estilo / Período	Romântico / Clássico
Nível	Iniciante
Nº aulas previstas	4

## SITUAÇÃO DA ALUNA

Perfil: Formação	Aluna iniciante, encontra-se no quarto ano do curso profissional de instrumentista clássico
Dificuldades	Apresenta dificuldades normais para o seu nível. É uma aluna com uma postura física algo tensa, principalmente na região dos ombros, braços e pulsos
Interesse/Postura	Aluna com uma atitude muito positiva e estudo mediano

## OBJETIVOS

Gerais	Recapitular a matéria dada previamente
Específicos: técnico	Dominar as escalas Dó maior, duas oitavas e o seu arpejo de três e quatro dedos com as suas inversões. Exercícios de dois e três dedos.
Específicos: expressivo	Desenvolver o conceito de som e articulação, desenvolver mais precisão na execução das peças, ter uma postura física mais relaxada enquanto estiver a tocar, desenvolver segurança no controle do sentido do tempo.
Específicos: Competências a desenvolver	A aluna deverá ser capaz de tocar as escalas, os exercícios e as peças respectivas auxiliada ou não por metrónomo, mantendo um tempo seguro, emitindo um som e uma noção de musicalidade e dinâmicas mais segura.
Factores sócio-afectivos	Pretende-se continuar a incentivar o aluno a valorizar atitudes como: confiança, segurança, autonomia e responsabilidade.

DESENVOLVIMENTO DA AULA	
Estratégias de Ensino	Será recapitulada a matéria anteriormente dada implementando sentido de continuidade à aluna. As escalas e arpejos serão tocados preferencialmente com o auxílio do metrônomo implementando o estudo do tempo. Poderá ser pedido à aluna que explique conceptualmente como são construídas as escalas e os arpejos
	Será pedido à aluna, sempre que não conseguir tocar corretamente uma determinada melodia, para cantá-la, situação que melhorará o treino auditivo e a interiorização do que está a tocar
	Será valorizado o uso correto da respiração e corrigida imediatamente qualquer anomalia neste campo, apresentando exercícios próprios
	Serão corrigidas imediatamente más posturas por parte da aluna, sejam elas tensões nos braços, pulsos ou mãos, sejam elas de postura física geral
	Sempre que um exercício terminar, será dado um ponto de situação imediato pelo professor de cariz qualitativo, no entanto previamente será valorizado o esforço sobre o resultado e utilizado o reforço positivo como factor de motivação
	No final da aula será feita uma síntese da mesma. A aluna fará uma auto-avaliação do seu desempenho e o professor fará um balanço final indicando o rumo do estudo posterior e o respectivo TPC
Atividades de aprendizagem	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Preparação, aquecimento (e alongamentos musculares)</li> <li>2) Recapitulação dos TPC anteriores</li> <li>3) Exercícios de dois e três dedos</li> <li>4) Escala ascendente e descendente Dó maior duas oitavas</li> <li>5) Arpejo ascendente e descendente Dó maior, duas oitavas, três dedos</li> <li>6) Arpejo ascendente e descendente Dó maior, uma oitava, quatro dedos</li> <li>7) “Petit Berceuse” de A. Hasselmans</li> </ol> <p>Recapitulação e marcação dos TPC. Balanço avaliativo</p>
Recursos Educativos	Harpa, Metrônomo, Caderno

## DESCRITORES DE NÍVEL DE DESEMPENHO

<b>Parâmetros de avaliação</b>	<b>Insuficiente</b>	<b>Suficiente</b>	<b>Bom</b>
Exercícios, Escalas, Arpejos	Não foi conseguido, revelando muitas dificuldades durante a sua execução e percepção cognitiva	Conseguida parcialmente, com algumas dificuldades que precisam de aperfeiçoamento	Plenamente conseguida, já sem demonstração de dificuldades na sua execução
Classificação			X
Peças	O aluno não consegue perceber a forma ou o ritmo e tem dificuldades de leitura. Não consegue executar os exercícios propostos, quer a nível rítmico, quer a nível escolar	O aluno compreende a forma, a estrutura e executou-a sem grandes problemas. Noção de ritmo e leitura mediana mas segura (ainda com algumas paragens e enganos)	O aluno tocou a peça sem problemas, de uma forma segura. Bom som e musicalidade. Boas noção rítmica e leitura musical
Classificação		X	
Autonomia e resolução de problemas	O aluno mostra-se com problemas de autonomia na resolução de problemas, confiança e segurança	O aluno tem alguns momentos de insegurança e de pouca autonomia	O aluno demonstra-se confiante e seguro e com capacidades autónomas de resolução de problemas
Classificação		X	

Heteroavaliação	Terá um carácter formativo e informal; será dado ao longo da aula <i>feedback</i> imediato que acompanhe o progresso do aluno; será baseado nos parâmetros acima definidos
Avaliação de desenvolvimento curricular realizado	O aluno atingiu com sucesso os objetivos propostos na matéria explorada. Foi traçado para o aluno um plano de estudo individual, de modo que ele se torne mais autónomo, tendo em vista a prova de acesso ao 5º ano

Proposta de atividades de enriquecimento para aluno como TPC	Foi proposto recapitular todas as escalas, arpejos e peças para a audição e a masterclasse do <i>III Encontro Ibérico de Harpas</i> nos dias 19, 20 e 21 de Fevereiro com a professora Susana
--	---

### SEMANA #8 (Aula leccionada nº5) - 18/02/2016

Disciplina	Instrumento - Harpa
Módulo ou grau	4º ano (Curso profissional Instrumentista Clássico)
Nome do aluno	ALUNA A
Nível do aluno	Iniciante
Nº da lição	Primeira aula do módulo 2
Duração da aula	45 minutos
Data	18-02-16

### CONTEÚDO

Unidade didáctica	Módulo 2
Unidade temática	Aula Técnica e Musical
Estilo / Período	Romântico / Clássico
Nível	Iniciante
Nº aulas previstas	5

### SITUAÇÃO DA ALUNA

Perfil: Formação	Aluna iniciante, encontra-se no quarto ano do curso profissional de instrumentista clássico
Dificuldades	Apresenta dificuldades normais para o seu nível. É uma aluna com uma postura física algo tensa, principalmente na região dos ombros, braços e pulsos
Interesse / Postura	Aluna com uma atitude muito positiva e estudo mediano

## OBJETIVOS

Gerais	Recapitular a matéria dada previamente
Específicos: técnico	Dominar as escalas Dó maior, duas oitavas e o seu arpejo de três e quatro dedos com as suas inversões. Exercícios de dois e três dedos.
Específicos: expressivo	Desenvolver o conceito de som e articulação, desenvolver mais precisão na execução das peças, ter uma postura física mais relaxada enquanto estiver a tocar, desenvolver segurança no controle do sentido do tempo.
Específicos: Competências a desenvolver	A aluna deverá ser capaz de tocar as escalas, os exercícios e as peças respectivas auxiliada ou não por metrónomo, mantendo um tempo seguro, emitindo um som e uma noção de musicalidade e dinâmica mais segura.
Factores sócio-afectivos	Pretende-se continuar a incentivar o aluno a valorizar atitudes como: confiança, segurança, autonomia e responsabilidade

## DESENVOLVIMENTO DA AULA

Estratégias de Ensino	Será recapitulada a matéria anteriormente dada implementando sentido de continuidade à aluna. As escalas e arpejos serão tocados preferencialmente com o auxílio do metrónomo implementando o estudo do tempo. Poderá ser pedido à aluna que explique conceptualmente como são construídas as escalas e os arpejos
	Será pedido à aluna, sempre que não conseguir tocar corretamente uma determinada melodia, para cantá-la, situação que melhorará o treino auditivo e a interiorização do que está a tocar
	Será valorizado o uso correto da respiração e corrigida imediatamente qualquer anomalia neste campo, apresentando exercícios próprios

	Serão corrigidas imediatamente má posturas por parte da aluna, sejam elas tensão nos braços, pulsos ou mãos, sejam elas de postura física geral
	Sempre que um exercício terminar será dado um ponto de situação imediato pelo professor de cariz qualitativo, no entanto previamente será valorizado o esforço sobre o resultado e utilizado o reforço positivo como factor de motivação
	No final da aula será feita uma síntese da mesma. A aluna fará uma auto-avaliação do seu desempenho e o professor fará um balanço final indicando o rumo do estudo posterior e o respectivo TPC
Atividades de aprendizagem	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Preparação, aquecimento (e alongamentos musculares)</li> <li>2) Recapitulação dos TPC anteriores</li> <li>3) Exercícios de dois e três dedos</li> <li>4) Escala ascendente e descendente Dó maior duas oitavas</li> <li>5) Arpejo ascendente e descendente Dó maior, duas oitavas, três dedos</li> <li>6) Arpejo ascendente e descendente Dó Maior, uma oitava, quatro dedos</li> <li>7) “Petit Berceuse” de A. Hasselmans</li> </ol> <p>Recapitulação e marcação dos TPC. Balanço avaliativo</p>
Recursos Educativos	Harpa, Metrónomo, Caderno

## DESCRITORES DE NÍVEL DE DESEMPENHO

<b>Parâmetros de avaliação</b>	<b>Insuficiente</b>	<b>Suficiente</b>	<b>Bom</b>
Exercícios, Escalas, Arpejos	Não foi conseguido, revelando muitas dificuldades durante a sua execução e percepção cognitiva	Conseguida parcialmente, com algumas dificuldades que precisam de aperfeiçoamento	Plenamente conseguida, já sem demonstração de dificuldades na sua execução
Classificação			X

Peças	O aluno não consegue perceber a forma, o ritmo e tem dificuldades de leitura. Não consegue executar os exercícios propostos, quer a nível rítmico, quer a nível escolar	O aluno compreende a forma, a estrutura e executou-a sem grandes problemas. Noção de ritmo e leitura mediana mas segura (ainda com algumas paragens e enganos)	O aluno tocou a peça sem problemas, de uma forma segura. Bom som e musicalidade. Boas noção rítmica e leitura musical
Classificação		X	
Autonomia e resolução de problemas	O aluno mostra-se com problemas de autonomia na resolução de problemas, confiança e segurança	O aluno tem alguns momentos de insegurança e de pouca autonomia	O aluno demonstra-se confiante e seguro e com capacidades autónomas de resolução de problemas
Classificação			X

Heteroavaliação	Terá um carácter formativo e informal; será dado ao longo da aula <i>feedbacks</i> imediatos que acompanhem o progresso do aluno; será baseado nos parâmetros acima definidos
Avaliação de desenvolvimento curricular realizado	O aluno atingiu com sucesso os objetivos propostos na matéria explorada. Foi traçado para o aluno um plano de estudo individual, de modo a que ele se torne mais autónomo, tendo em vista a prova de acesso ao 5º ano
Proposta de atividades de enriquecimento para aluno como TPC	Foi proposto recapitular todas as escalas, arpejos e peças para a audição e a masterclasse do <i>III Encontro Ibérico de Harpas</i> nos dias 19, 20 e 21 de Fevereiro com a professora Susana Cermeño

## SEMANA #10 (Aula lecionada nº7) - 03/03/2016

Disciplina	Instrumento - Harpa
Módulo ou grau	4º ano (Curso profissional Instrumentista Clássico)
Nome do aluno	ALUNA A
Nível do aluno	Iniciante
Nº da lição	Segunda aula do módulo 2
Duração da aula	45 minutos
Data	03-03-16

## CONTEÚDO

Unidade didáctica	Módulo 2
Unidade temática	Aula Técnica e Musical
Estilo / Período	Romântico / Clássico
Nível	Iniciante
Nº aulas previstas	5

## SITUAÇÃO DA ALUNA

Perfil: Formação	Aluna iniciante encontra-se no quarto ano do curso profissional de instrumentista clássico
Dificuldades	Apresenta dificuldades normais para o seu nível. É uma aluna com uma postura física algo tensa, principalmente na região dos ombros, braços e pulsos
Interesse/Postura	Aluna com uma atitude muito positiva e estudo mediano

## OBJETIVOS

Gerais	Recapitular a matéria dada previamente
--------	--

Específicos: técnico	Dominar as escalas Dó maior, duas oitavas e o seu arpejo de três e quatro dedos com as suas inversões. Exercícios de dois e três dedos.
Específicos: expressivo	Desenvolver o conceito de som e articulação, desenvolver mais precisão na execução das peças, ter uma postura física mais relaxada enquanto estiver a tocar, desenvolver segurança no controle do sentido do tempo.
Específicos: Competências a desenvolver	A aluna deverá ser capaz de tocar as escalas, os exercícios e as peças repectivas auxiliada ou não por metrónomo, mantendo um tempo seguro, emitindo um som e uma noção de musicalidade e dinâmicas mais segura.
Factores sócio-afectivos	Pretende-se continuar a incentivar o aluno a valorizar atitudes como: confiança, segurança, autonomía e reponsabilidade

## DESENVOLVIMENTO DA AULA

Estratégias de Ensino	Será recapitulada a matéria anteriormente dada implementando sentido de continuidade à aluna. As escalas e arpejos serão tocados preferencialmente com o auxílio do metrónomo implementando o estudo do tempo. Poderá ser pedido à aluna que explique conceptualmente como são construídas as escalas e os arpejos
	Será pedido à aluna sempre que não conseguir tocar corretamente uma determinada melodia, para cantá-la, situação que melhorará o treino auditivo e a internalização do que está a tocar
	Será valorizado o uso correto da respiração e corrigida imediatamente qualquer anomalia neste campo, apresentando exercícios próprios
	Serão corrigidas imediatamente más posturas por parte da aluna, sejam elas tensão nos braços, pulsos ou mãos, sejam elas de postura física geral

	Sempre que um exercício terminar será dado um ponto de situação imediato pelo professor de cariz qualitativo, no entanto previamente será valorizado o esforço sobre o resultado e utilizado o reforço positivo como factor de motivação.
	No final da aula será feita uma síntese da aula. A aluna fará uma auto-avaliação do seu desempenho e o professor fará um balanço final indicando o rumo do estudo posterior e o respectivo TPC
Atividades de aprendizagem	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Preparação, aquecimento (e alongamentos musculares)</li> <li>2) Recapitulação dos TPC anteriores</li> <li>3) Exercícios de dois e tres dedos</li> <li>4) Escala ascendente e descendente Dó maior duas oitavas</li> <li>5) Arpejo ascendente e descendente Dó maior, duas oitavas, três dedos</li> <li>6) Arpejo ascendente e descendente Dó Maior, uma oitava, quatro dedos</li> <li>7) “Petit Berceuse” de A. Hasselmans</li> <li>8) “Danse Rustique” de C. Gurlitt</li> </ol> <p>Recapitulação e marcação dos TPC. Balanço avaliativo</p>
Recursos Educativos	Harpa, Metrónomo, Caderno

## DESCRITORES DE NÍVEL DE DESEMPENHO

<b>Parâmetros de avaliação</b>	<b>Insuficiente</b>	<b>Suficiente</b>	<b>Bom</b>
Exercícios, Escalasa, Arpejos	Não foi conseguido, revelando muitas dificuldades durante a sua execução e percepção cognitiva	Conseguida parcialmente com algumas dificuldades que precisam de aperfeiçoamento	Plenamente conseguida, já sem demonstração de dificuldades na sua execução
Classificação			X

Peças	O aluno não consegue perceber, a forma, o ritmo e tem dificuldades de leitura. Não consegue executar os exercícios propostos, quer a nível rítmico, quer a nível escolar	O aluno compreende a forma, a estrutura e executou a sem grandes problemas. Noção de ritmo e leitura mediana mas segura (ainda com algumas paradas e enganos)	O aluno tocou a peças sem problemas de uma forma segura. Bom som e musicalidade. Boa noção rítmica e leitura musical
Classificação		X	
Autonomia e resolução de problemas	O aluno mostra-se com problemas de autonomia na resolução de problemas, confiança e segurança	O aluno tem alguns momentos de insegurança e de pouca autonomia	O aluno demonstra-se confiante e seguro e com capacidades autónomas de resolução de problemas
Classificação			X

Heteroavaliação	Terá um carácter formativo e informal; será dado ao longo da aula <i>feedbacks</i> imediatos que acompanhem o progresso do aluno; será baseado nos parâmetros acima definidos
Avaliação de desenvolvimento curricular realizado	O aluno atingiu com sucesso os objetivos propostos na matéria explorada. Foi traçado para aluno um plano de estudo individual, de modo que ele se torne mais autónomo, tendo em vista a prova de acesso ao 5º ano
Proposta de atividades de enriquecimento para aluno como TPC	Foi proposto recapitular todas as escalas, arpejos e peças para a audição e a masterclasse do <i>III Encontro Ibérico de Harpas</i> nos dias 19, 20 e 21 de Fevereiro com a professora Susana Cermeño

## SEMANA #12 (Aula leccionada nº9) - 07/04/2016

Disciplina	Instrumento - Harpa
------------	---------------------

Módulo ou grau	4º ano (Curso profissional Instrumentista Clássico)
Nome do aluno	ALUNA A
Nível do aluno	Iniciante
Nº da lição	Terceira aula do módulo 2
Duração da aula	45 minutos
Data	07-04-16

## CONTEÚDO

Unidade didáctica	Módulo 2
Unidade temática	Aula Técnica e Musical
Estilo / Período	Romântico / Clássico
Nível	Iniciante
Nº aulas previstas	5

## SITUAÇÃO DA ALUNA

Perfil: Formação	Aluna iniciante encontra-se no quarto ano do curso profissional de instrumentista clássico
Dificuldades	Apresenta dificuldades normais para o seu nível. É uma aluna com uma postura física algo tensa, principalmente na região dos ombros, braços e pulsos
Interesse / Postura	Aluna com uma atitude muito positiva e estudo mediano

## OBJETIVOS

Gerais	Recapitular a matéria escalar dada previamente
--------	--

Específicos: técnico	Dominar as escalas FÁ maior, duas oitavas, e o seu arpejo de três e quatro dedos com as suas inversões. Exercícios de dois e três dedos.
Específicos: expressivo	Desenvolver o conceito de som e articulação, desenvolver mais precisão na execução das peças, ter uma postura física mais relaxada enquanto estiver a tocar, desenvolver segurança no controle do sentido do tempo.
Específicos: Competências a desenvolver	A aluna deverá ser capaz de tocar as escalas, os exercícios e as peças respectivas auxiliada ou não por metrónomo, mantendo um tempo seguro, emitindo um som e uma noção de musicalidade e dinâmicas mais segura.
Factores sócio-afectivos	Pretende-se continuar incentivar o aluno a valorizar atitudes como: confiança, segurança, autonomia e reponsabilidade

## DESENVOLVIMENTO DA AULA

Estratégias de Ensino	Será recapitulada a matéria anteriormente dada implementando sentido de continuidade à aluna. As escalas e arpejos serão tocados preferencialmente com o auxílio do metrónomo implementando o estudo do tempo. Poderá ser pedido à aluna que explique conceptualmente como são construídas as escalas e os arpejos
	Será pedido à aluna sempre que não conseguir tocar corretamente uma determinada melodia para cantá-la, situação que melhorará o treino auditivo e a internalização do que está a tocar
	Será valorizado o uso correto da respiração e corrigida imediatamente qualquer anomalia neste campo, apresentando exercícios próprios
	Serão corrigidas imediatamente más posturas por parte da aluna, sejam elas tensão nos braços, pulsos ou mãos, sejam elas de postura física geral

	Sempre que um exercício terminar será dado um ponto de situação imediato pelo professor de cariz qualitativo, no entanto previamente será valorizado o esforço sobre o resultado e utilizado o reforço positivo como factor de motivação.
	No final da aula será feita uma síntese da aula. A aluna fará uma auto-avaliação do seu desempenho e o professor fará um balanço final indicando o rumo do estudo posterior e o respectivos TPC
Atividades de aprendizagem	1) Preparação, aquecimento (e alongamentos musculares) 2) Recapitulação dos TPC anteriores 3) Exercícios de dois e tres dedos 4) Escala ascendente e descendente Fá maior duas oitavas 5) Arpejo ascendente e descendente Fá maior, duas oitavas, três dedos 6) Arpejo ascendente e descendente Fá maior, uma oitava, quatro dedos 7) “Petit Berceuse” de A. Hasselmans 8) “Danse Rustique” de C. Gurlitt Recapitulação e marcação dos TPC. Balanço avaliativo
Recursos Educativos	Harpa, Metrónomo, Caderno

## DESCRITORES DE NÍVEL DE DESEMPENHO

<b>Parâmetros de avaliação</b>	<b>Insuficiente</b>	<b>Suficiente</b>	<b>Bom</b>
Exercícios, Escalasa, Arpejos	Não foi conseguido, revelando muitas dificuldades durante a sua execução e percepção cognitiva	Conseguida parcialmente com algumas dificuldades que precisam de aperfeiçoamento	Plenamente conseguida, já sem demonstração de dificuldades na sua execução
Classificação			X

Peças	O aluno não consegue perceber a forma, o ritmo e tem dificuldades de leitura. Não consegue executar os exercícios propostos, quer a nível rítmico, quer a nível escolar	O aluno compreende a forma, a estrutura e executou a sem grandes problemas. Noção de ritmo e leitura mediana mas segura (ainda com algumas paradas e enganos)	O aluno tocou a peças sem problemas de uma forma segura. Bom som e musicalidade. Boa noção rítmica e leitura musical
Classificação		X	
Autonomia e resolução de problemas	O aluno mostra-se com problemas de autonomia na resolução de problemas, confiança e segurança	O aluno tem alguns momentos de insegurança e de pouca autonomia	O aluno demonstra-se confiante e seguro e com capacidades autónomas de resolução de problemas
Classificação			X

Heteroavaliação	Terá um carácter formativo e informal; será dado ao longo da aula <i>feedback</i> imediatos que acompanhem o progresso do aluno; será baseado nos parâmetros acima definidos
Avaliação de desenvolvimento curricular realizado	O aluno atingiu com sucesso os objetivos propostos na matéria explorada. Foi traçado para aluno um plano de estudo individual, de modo que ele se torne mais autónomo, tendo em vista a prova de acesso ao 5º ano
Proposta de atividades de enriquecimento para aluno como TPC	Foi proposto recapitular todas as escalas, arpejos e peças para a audição e a masterclasse do <i>III Encontro Ibérico de Harpas</i> nos dias 19, 20 e 21 de Fevereiro com a professora Susana Cermeño

### SEMANA #14 (Aula leccionada nº11) - 21/04/2016

Disciplina	Instrumento - Harpa
------------	---------------------

Módulo ou grau	4º ano (Curso profissional Instrumentista Clássico)
Nome do aluno	ALUNA A
Nível do aluno	Iniciante
Nº da lição	Quinta aula do módulo 2
Duração da aula	45 minutos
Data	21-04-16

## CONTEÚDO

Unidade didáctica	Módulo 2
Unidade temática	Aula Técnica e Musical
Estilo / Período	Romântico
Nível	Iniciante
Nº aulas previstas	5

## SITUAÇÃO DA ALUNA

Perfil: Formação	Aluna iniciante encontra-se no quarto ano do curso profissional de instrumentista clássico
Dificuldades	Apresenta dificuldades normais para o seu nível. É uma aluna com uma postura física algo tensa, principalmente na região dos ombros, braços e pulsos
Interesse/Postura	Aluna com uma atitude muito positiva e estudo mediano

## OBJETIVOS

Generais	Recapitular a matéria dada previamente
----------	--

Específicos: técnico	Dominar as escalas Fá maior, duas oitavas e o seu arpejo de três e quatro dedos com as suas inversões. Exercícios de dois e três dedos
Específicos: expressivo	Desenvolver o conceito de som e articulação, desenvolver mais precisão na execução das peças, ter uma postura física mais relaxada enquanto estiver a tocar, desenvolver segurança no controle do sentido do tempo
Específicos: Competências a desenvolver	A aluna deverá ser capaz de tocar as escalas, os exercícios e as peças repectivas auxiliada ou não por metrónomo, mantendo um tempo seguro, emitindo um som e uma noção de musicalidade e dinâmicas mais segura
Factores sócio-afectivos	Pretende-se continuar incentivar o aluno a valorizar atitudes como: confiança, segurança, autonomía e reponsabilidade

## DESENVOLVIMENTO DA AULA

Estratégias de Ensino	Será recapitulada a matéria anteriormente dada implementando sentido de continuidade à aluna. As escalas e arpejos serão tocados preferencialmente com o auxílio do metrónomo implementando o estudo do tempo. Poderá ser pedido à aluna que explique conceptualmente como são construídas as escalas e os arpejos
	Será pedido à aluna sempre que não conseguir tocar corretamente uma determinada melodía para a cantar, situação que melhorará o treino auditivo e a internalização do que está a tocar
	Será valorizada o uso correto da respiração e corrigida imediatamente qualquer anomalia neste campo, apresentando exercícios próprios
	Serão corrigidas imediatamente más posturas por parte da aluna, sejam elas tensão nos braços, pulsos ou mãos, sejam elas de postura física geral

	Sempre que um exercício terminar será dado um ponto de situação imediato pelo professor de cariz qualitativo, no entanto previamente será valorizado o esforço sobre o resultado e utilizado o reforço positivo como factor de motivação
	No final da aula será feita uma síntese da aula. A aluna fará uma auto-avaliação do seu desempenho e o professor fará um balanço final indicando o rumo do estudo posterior e o respectivos TPC
Atividades de aprendizagem	1) Preparação, aquecimento (e alongamentos musculares) 2) Recapitulação dos TPC anteriores 3) Exercícios de dois e tres dedos 4) Escala ascendente e descendente Fá maior duas oitavas 5) Arpejo ascendente e descendente Fá maior, duas oitavas, três dedos 6) Arpejo ascendente e descendente Fá maior, uma oitava, quatro dedos 7) “Petit Berceuse” de A. Hasselmans 8) “Danse Rustique” de C. Gurlitt Recapitulação e marcação dos TPC. Balanço avaliativo
Recursos Educativos	Harpa, Metrónomo, Caderno

## DESCRITORES DE NÍVEL DE DESEMPENHO

<b>Parâmetros de avaliação</b>	<b>Insuficiente</b>	<b>Suficiente</b>	<b>Bom</b>
Exercícios, Escalasa, Arpejos	Não foi conseguido, revelando muitas dificuldades durante a sua execução e percepção cognitiva	Conseguida parcialmente com algumas dificuldades que precisam de aperfeiçoamento	Plenamente conseguida, já sem demonstração de dificuldades na sua execução
Classificação			X

Peças	O aluno não consegue perceber, a forma, o ritmo e tem dificuldades de leitura. Não consegue executar os exercícios propostos, quer a nível rítmico, quer a nível escolar	O aluno compreende a forma, a estrutura e executou a sem grandes problemas. Noção de ritmo e leitura mediana mas segura (ainda com algumas paradas e enganos)	O aluno tocou a peças sem problemas de uma forma segura. Bom som e musicalidade. Boa noção rítmica e leitura musical
Classificação		X	
Autonomia e resolução de problemas	O aluno mostra-se com problemas de autonomia na resolução de problemas, confiança e segurança	O aluno tem alguns momentos de insegurança e de pouca autonomia	O aluno demonstra-se confiante e seguro e com capacidades autónomas de resolução de problemas
Classificação			X

Heteroavaliação	Terá um carácter formativo e informal; será dado ao longo da aula <i>feedback</i> imediatos que acompanhem o progresso do aluno; será baseado nos parâmetros acima definidos
Avaliação de desenvolvimento curricular realizado	O aluno atingiu com sucesso os objetivos propostos na matéria explorada. Foi traçado para aluno um plano de estudo individual, de modo que ele se torne mais autónomo, tendo em vista a prova de acesso ao 5º ano
Proposta de atividades de enriquecimento para aluno como TPC	Foi proposto recapitular todas as escalas, arpejos e peças para a prova final de Maio

### **SEMANA #17 (Aula leccionada nº14) 12/05/2016**

Disciplina	Instrumento – Harpa
Módulo o grau	4º ano (Curso profissional de Instrumentista Clássico)

Nome do aluno	Aluna A
Nível do aluno	Iniciante
Nº de lição	Aula 1 – Módulo 3
Duração da aula	45 minutos
Data	12-05-16

## CONTEÚDO

Unidade didáctica	Módulo 3
Unidade temática	Aula Técnica, Estudos e Peças (recapitulação)
Estilo / Período	Romântico / Clássico
Nível	Iniciante
Nº aulas previas	8

## SITUAÇÃO DA ALUNA

Perfil: Formação	Aluna iniciante encontra-se no quarto ano de iniciação do curso profissional de instrumentista clássico
Dificuldades	Apresenta dificuldades normais para seu nível. É uma aluna com uma postura física algo tensa, principalmente na região dos ombros, braços e pulsos
Interesse/Postura	Aluna com uma atitude muito positiva e estudo mediano
Notas de interesse	Aluna revela alguma tensão no corpo. Trabalhar esse aspecto poderá melhorar o seu som, articulação e respiração

## OBJETIVOS

Gerais	Compreender a escala de Sol maior e o arpejo
Específicos: técnico	Dominar a escala de Sol maior e o arpejo. Dominar o estudo e as peças tecnicamente com as dedilhações e articulações corretas.

Específicos: expressivo	Desenvolver o conceito de som e articulação, ter uma postura física mais relaxada enquanto estiver a tocar, desenvolver segurança no controle do sentido de tempo e leitura
Específicos: Competências a desenvolver	A aluna deverá ser capaz de tocar os exercícios, as escalas, os arpejos, o estudo e as peças repectivos auxiliada ou não por metrónomo, mantendo um tempo seguro desde o início até o fim com as dinâmicas pertinentes
Factores sócio-afectivos	Pretende-se continuar incentivar o aluno a valorizar atitudes como: confiança, segurança, autonomia e responsabilidade

## DESENVOLVIMENTO DA AULA

Estratégias de ensino	Será recapitulada a matéria anteriormente dada implementando sentido de continuidade à aluna. A escala será tocada preferencialmente com o auxílio do metrónomo implementando o estudo do tempo. Poderá ser pedido à aluna que explique conceptualmente como são construídas as escalas e os arpejos
	Será pedido à aluna sempre que não conseguir tocar corretamente uma determinada melodia ou acorde para o cantar, situação que melhorará o treino auditivo e a internalização do que está a tocar
	Será valorizada o uso correto da respiração (ao início e fim de cada frase) e corrigida imediatamente qualquer anomalia neste campo, apresentando exercícios próprios
	Serão corrigidas imediatamente más posturas por parte da aluna, sejam elas tensão nos ombros, pulsos, braços e mãos, sejam elas de postura física geral
	Sempre que um exercício terminar será dado um ponto de situação imediato pelo professor de cariz qualitativo, no entanto previamente será valorizado o esforço sobre o resultado e utilizado o reforço positivo como factor de motivação

	No final da aula será feita uma síntese da aula. A aluna fará uma auto-avaliação do seu desempenho e o professor fará um balanço final indicando o rumo do estudo posterior e o respectivos TPC
Atividades de aprendizagem	1) Preparação, aquecimento e alongamentos musculares 2) Recapitulação dos TPC anteriores 3) Exercícios de dois e três dedos 4) Introdução da escala Sol maior e os arpejos 4.1) Escala de duas oitavas 4.2) Harpejos de três dedos 4.3) Harpejos de quatro dedos 5) Estudo n ° 1 – Freddy Alberti 7) Recapitulação e marcação dos TPC. Balanço avaliativo
Recursos Educativos	Harpa, metrônomo, caderno

## DESCRITORES DE NÍVEL DE DESEMPENHO

<b>Parâmetros de avaliação</b>	<b>Insuficiente</b>	<b>Suficiente</b>	<b>Bom</b>
- Exercícios de dois e três dedos  - Escala e Arpejo de Fá maior	Não foram conseguidos, revelando muitas dificuldades durante a sua execução e percepção cognitiva	Conseguidos parcialmente, com algumas dificuldades que precisam de aperfeiçoamento	Plenamente conseguidos, ná sem demonstração de dificuldades na sua execução
Classificação			X
Estudo N°1	O aluno não consegue perceber o ritmo, a notação, a tonalidade, a dedilhação. Não consegue executar os exercícios propostos, tem muitas dificuldades durante a sua execução	O aluno compreende a notação, o ritmo, a dedilhação, a tonalidade, a finalidade do estudo. Executou sem grandes problemas os exercícios propostos, noção de ritmo e leitura mediana mas segura	O aluno fez o exercício sem problemas. Boa noção rítmica e de leitura musical. Surpreende.
Classificação		X	

Autonomia e resolução de problemas	O aluno mostra-se com problemas de autonomia na resolução de problemas, confiança e segurança	O aluno tem alguns momentos de insegurança e de pouca autonomia	O aluno demonstra-se confiante e seguro e com capacidades autónomas de resolução de problemas
			X

Heteroavaliação	Terá um carácter formativo e informal. Será dado ao longo da aula <i>feedback</i> imediatos que acompanhem o progresso do aluno; será baseado nos parâmetros acima definidos
Avaliação de desenvolvimento curricular realizado	A aluna atingiu com sucesso os objetivos propostos na matéria explorada . Foi traçado para o aluno um plano de estudo individual, de modo a que ele se torne mais autónomo, tendo em vista a prova do fim do ciclo de iniciação (para passar ao 5º ano)
Propostas de atividades de enriquecimento para aluno como TPC	Como TPC a aluna seguirá o estudo dos exercícios de dois e três dedos, da escala e arpejo de Sol maior, o Estudo N º 1 - Freddy Alberti com mãos separadas e lembrar as peças até agora estudadas: <i>Petit Berceuse</i> – A. Hasselmans e <i>Danse Rustique</i> – C. Gurlitt

## 2.6 RELATORIOS DAS AULAS ASSISTIDAS

### REFLEXÃO DA AULA #1 – 16/12/2015

**Professora Cooperante: Áurea Guerner. Aluna B.**

A aluna B mostra-se uma aluna muito motivada, com um excelente domínio do instrumento, e com um bom som. Desde cedo percebi que a relação entre professora e aluna era muito próxima. Enquanto finalista, (no seu penúltimo ano de estudos no CMP) já conhece e trabalha com a professora Áurea há alguns anos. Tudo isto se reflete na linguagem próxima entre as duas.

Ao entrar na sala de aula, a aluna já está a fazer exercícios de aquecimento. Normalmente esta aluna chega um bocado mais cedo para afinar e aquecer os dedos. Ela deixa de tocar quando a professora aparece e cumprimenta-lhe. A professora pergunta-lhe como correu a

semana e ela responde: “tudo bem”. É uma aluna alegre e positiva.

Prossegue com os exercícios de técnica: “notas dobradas”. A aluna mostra destreza, rapidez e facilidade no exercício, mas com alguma tensão na postura, costas ligeiramente tortas, cotovelos descidos e um som um pouco “sujo” (com ruído de unhas perceptível). A professora pede-lhe para ser perfeccionista e procurar sempre um som limpo e doce, depois faz algumas sugestões e correções como: manter as costas direitas, os pulsos soltos, começar de forma calma, forte e lenta para aquecer, não perder clareza ou limpeza no som, imaginar uma sala grande para projetar o som, e sempre com uma posição e som impecáveis. Umhas vezes estas correções são feitas ao mesmo tempo que a aluna toca, outras vezes depois, então a aluna repete os exercícios com visíveis melhorias.

A seguir, a professora pede à aluna para tocar os estudos do livro “Bochsa Op.34” do harpista e compositor Nicholas Charles Bochsa. A aluna está a ler vários estudos ao mesmo tempo para treinar a leitura musical. Começa pelo estudo nº 28, parece ter estudado, mas tem tendência a correr e engana-se muito, ainda está bastante descontrolado. A professora insiste para ela tocar tudo mais devagar e um som musical e limpo, entretanto segue e mede com ela o ritmo, marca o tempo batendo palmas, canta ao mesmo tempo que ela toca e conta para ajudá-la a perceber. Diz-lhe para ter calma e fazer uma leitura calma, tocar devagar nas passagens difíceis (para dar tempo de ler com clareza e rigor) e repetir devagar, as passagens onde tem mais dificuldade, até conseguir notas e ritmo certo: “sobretudo, procurar ser musical”. A aluna imediatamente melhora a sua performance.

O TPC para a semana será ler um estudo novo do mesmo livro, o número 23. O segundo livro utilizado neste nível é o livro de Johann Sebastian Bach: “Sonatas e Partitas para Violino sem acompanhamento” arranjados para harpa pelo harpista e compositor Marcel Grandjany. A aluna está a estudar a peça nº 3 “*Sarabande*”, e a professora pede-lhe, mais uma vez, para tocar de uma forma calma e expressiva. A aluna tem trabalhado melhor esta peça que o estudo anterior, mas ainda tem muitas falhas de notas e de ritmo.

A professora sugere imaginar notas com luz e brilhantes, que se ouçam todas, fala da ornamentação no período Barroco e da importância da respiração. A parte final da peça está particularmente pouco trabalhada, a professora diz-lhe para estudar melhor com o metrônomo, para ter mais rigor no tempo e tocar tudo mais expressivo e cantado. Aconselha a aluna a trabalhar as passagens difíceis à parte.

Finalmente, a aluna toca “La Melancolie” de Félix Godefroid (1890). A professora fala-lhe da importância da concentração (não começar sem pensar, nem puxar as cordas logo de início) e

da atenção ao momento de preparação, o impulso certo, o facto de ter que tomar o tempo necessário para cada passagem, ter calma, controle, tocar com expressividade e musicalidade dentro do tempo, sempre com limpeza e fluidez, sem exageros, simples, sem pretensões, com um som muito cuidado e com atenção aos moderados e às dinâmicas. A aluna conhece muito melhor esta peça e nota-se que já consegue interpretá-la. A professora fá-la repetir a primeira folha para que fique perfeita: “tens que ser certinha!”.

Com o aproximar do final da aula, a professora revê em formato de avaliação o que aconteceu de melhor e de pior, atribuindo os TPC à aluna. Reforça sempre positivamente o esforço e a visível evolução dela, dizendo também paralelamente que acredita que a aluna consegue fazer melhor.

## **REFLEXÃO DA AULA #2 – 06/01/2016**

**Professora Cooperante: Áurea Guerner. Aluna B.**

Esta aula marca o início do novo módulo. Foi feito um balanço do último semestre no qual a aluna foi excelente. Planearam-se novas metas e falou-se da prova final, onde a aluna deverá apresentar: quatro estudos retirados do livro “Bochsa Etudes Op.34 (I ou II Vol.)” ou “Bach/Grandjany Etudes for Harp”, um trecho de orquestra, um estudo de concerto, um andamento de sonata ou de concerto, duas obras de diferentes épocas.

A professora lembrou a aluna que ia ter uma audição próximamente (a aluna ficou surpreendida porque não se lembrava) e a seguir ia ter a prova da OJ (Orquestra de Jovens Músicos) onde tocaria: “Peça nº 8” de J.S. Bach/arr. M. Grandjany e “Fantasia” de M. Grandjany. A professora Áurea sempre apresenta as suas alunas em concerto várias vezes por período, o que acho admirável. Nesta escola, organizam-se várias audições por ano para oferecer oportunidades a todos os alunos.

A peça nº 6 de Bach/Grandjany ainda não estava decorada. A professora lembrou a aluna que a audição ia ser no grande auditório e a aluna ficou assustada porque pensou que poderia não ter tempo suficiente de preparação. A professora disse-lhe que, nesse caso, se poderia retirá-la do programa da audição. Entretanto a professora propôs-lhe criar diferenças entre as vozes e pediu-lhe para fazer tudo mais expressivo e calmo. Quando a aluna tocava, a professora cantava com ela e media os tempos a bater palmas. A aluna ainda se enganava bastante porque lhe faltava muito trabalho (é verdade que esta aluna está a estudar muitas outras peças, fez várias audições no CPM, tem participado num projeto da Câmara Municipal do Porto e num estágio da Academia de Música de Castelo de Paiva). Eventualmente tem demasiado trabalho, pensei eu.

A professora achou que uma semana seria pouco tempo. Ela iria conseguir, mas podia deixar para depois. Precisava de trabalhar e amadurecer este estudo para tocar na prova da OJ. A aluna disse que faria um esforço nessa semana porque precisava mesmo estudar para a OJ. A professora animou-a para tentar e disse-lhe que não tinha que aprender de cor. Finalmente, ofereceu-lhe a possibilidade de a ouvir na aula de uma colega, para assim se habituar a tocar com público.

A seguir, a aluna tocou “Fantasia” de Grandjany. Começou a trabalhar esta peça no ano passado e nota-se que a conhece melhor (pelo menos a primeira parte). É uma peça longa e difícil. A professora fez várias sugestões: tocar sem pretensão e de forma mais equilibrada, conseguir um som com mais encorpado, ressaltar as notas mais graves para aguentarem as notas agudas, ser mais precisa no ritmo, impecável, simples, fácil, transparente, delicada, brilhante, não correr, não forçar, fazer com que não fique tudo muito pesado, sugerir todos os acordes e fazê-los arpejados para ouvir as notas agudas mais apoiadas, e fazer as notas pequeninas (ornamentação) mais iguais. A professora falou-lhe de segurar e reter algumas notas, procurar suspensão, leveza, naturalidade, e ser mais rigorosa para não desequilibrar porque havia muita fragilidade no seu ritmo, valorizar mais algumas notas para encher, não atrasar nos finais e tentar fazer o tempo que conseguir; lento e certo. Para fazer mais rápido tem de estar dominadíssimo.

A aluna mostrou que ainda tem muitas falhas a nível de notas e pedais. A professora deixou esta peça em *stand-by*. Para dedicar tempo às outras peças e projetos e nota-se que a aluna regrediu. Por essa razão, teria que trabalhar muito nesta semana. A aluna disse convictamente que iria estudar bastante. Pessoalmente, acho esta peça um pouco difícil para o seu nível.

### **REFLEXÃO DA AULA #3 – 12/01/2016**

**Professora Cooperante: Áurea Guerner. Aluna B.**

Esta segunda aula do período foi leccionada segundo as mesmas diretrizes da aula passada. A aluna chega à sala de aula e são-lhe dadas boas vindas pela professora. A aluna B tinha apresentado a cadência do “Quebra-nozes” com a Orquestra do Conservatório no concerto do Domingo, 10 de Janeiro. Aparentemente tocou muito bem. A professora deu-lhe os parabéns e em seguida, deu-se início aos exercícios técnicos de aquecimento: arpejos de sétima, acordes arpejados, notas dobradas e exercícios de pedais. A professora pediu à aluna para tocar calmamente, com a finalidade de atingir uma interpretação perfeita e rigorosa. Em relação às escalas que lhe foram pedidas, a aluna dominava as maiores e menores harmónicas e, como tal, executou-as com grande nível de segurança. Ainda assim houve pequenas hesi-

tações, mas a aluna esteve excelente, muitas vezes identificando e rectificando os próprios erros sendo que, quando isso não aconteceu, a professora apenas facultou a solução quando a aluna não estava, efetivamente, a conseguir alcançar o objetivo, caso contrário, fazia perguntas reflexivas.

A aluna ia apresentar-se às provas da OJ. Por esta razão, iria tocar este estudo nas audições dos dias 20 e 29 de Janeiro no CMP. As audições são uma excelente forma de treinar as apresentações ao público e ganhar confiança, experiência e segurança nas apresentações e provas futuras. Para esta prova da OJ, a aluna deveria preparar um trecho de orquestra: a cadência e “Valsa das Flores” do Pyotr Liyich Tchaikovsky. A professora tinha trazido uma pauta original na qual explicava como é que realmente se toca. A aluna ficou muito emocionada e agradeceu à professora.

Nesse dia, a aluna teve uma audição a seguir à aula, e nesta aproveitaram para ver as peças que iriam ser apresentadas. Consegui assistir à audição e fiquei com convicção que a aluna melhorou significativamente embora tenha que trabalhar melhor a parte final de “Fantasia” de M. Grandjany. Enganou-se em muitas notas e pedais, mas foi sempre musical e nunca parou, tendo conseguido continuar sem parar e sempre de memória.

A Aluna B é muito boa mas também é insegura, tornando-se necessário fortalecer o fascínio pelo estudo do instrumento e a auto-confiança sempre com reforço positivo, implementando-lhe a noção de esforço como meio de alcançar objetivos. A professora Áurea é exemplar nesse aspecto (já o tinha observado com outras alunas suas). Conseguiu sempre manter um ambiente confortável, de muita concentração e atenção por parte da aluna e sempre apoiando o seu progresso. As más posturas foram constantemente corrigidas, mas acho que seria aconselhável fazerem-se alguns exercícios de aquecimento e relaxamento muscular antes ou depois da aula, para a aluna ganhar consciência da sua postura corporal. A gestão temporal da professora Áurea foi, também, exemplar, já que conseguiu de uma forma natural, gerir o tempo de aula sem olhar para o relógio. Este e outros factores provam que se trata de uma professora muito experiente.

#### **REFLEXÃO DA AULA #4 – 20/01/2016**

**Professora Cooperante: Áurea Guerner. Aluna B.**

A aluna B conseguiu entrar na OJ como “harpa primeira” tendo sido felicitada, mais uma vez, pela professora na sala de aula. O primeiro concerto da Orquestra de Jovens dos Conservatórios Oficiais de Música realizar-se-à no próximo dia 25 de Março, na Casa da Música, sob a direcção do maestro Pedro Andrade. Os ensaios de naipes irão decorrer no Conservatório de

Música do Porto, durante as férias da Páscoa.

Por este motivo, esta aula foi dedicada inteiramente ao repertório orquestral (aquele que vai ser interpretado no concerto/apresentação): “*Prelúdio e Intermezzo*” de “*Suite Alentejana nº1*” de Luís de Freitas Branco e “*Romeo e Julieta*” de Sergei Prokofiev. A professora Áurea e a aluna analisaram esta última peça, tendo a professora sugerido que a aluna procurasse diferentes versões de partituras e ouvisse o material que está disponível no Youtube.

A professora tinha procurado a partitura geral para ver as anotações do maestro, e começaram por trabalhar as partes mais difíceis. Perante algumas dificuldades, a professora sugeriu que era preferível não executar aquelas partes mais complexas e concentrar-se naquelas que conseguia interpretar mais facilmente, para evitar fazer tudo e incorretamente. Neste caso, a aluna só conseguia tocar uma parte, a parte da mão esquerda, muito cuidada e com todas as notas. A professora pediu à aluna para tocar com a gravação por cima e mentalizou-a que teria que estar perfeita já no primeiro ensaio, como se fosse para o concerto: “Tens que estar preparadíssima e adiantar o trabalho o mais possível. Vocês tem que ter consciência que vão acompanhar bem e contar bem os compassos, que é quase tão difícil como tocar! É muito importante cantar, apoiar nos graves, ter musicalidade nos agudos, tudo deve parecer leve e fácil. Estudar, ouvir e trabalhar é o mais importante”. A professora sempre transmite boa energia, o que motiva muito às suas alunas.

Penso que este exercício de mentalização e tomada de consciência da seriedade da situação por parte dos alunos é fundamental. Uma vez que o aluno assuma a sua responsabilidade, ele vai-se esforçar ao máximo para atingir o seu melhor. A professora Áurea faz sempre um excelente trabalho neste sentido, conseguindo incutir este tipo de consciencialização nos seus alunos, o que é admirável da sua parte. A seguir, professora e aluna falam das gravações. A aluna já tinha pesquisado pela sua parte, mas a professora disse-lhe para ter bastante cuidado com as escolhas. Pelos vistos há várias versões para cinema ou para dança que são muito diferentes da original. Finalmente a professora organizou-lhe o estudo para os ensaios antes do encontro da Orquestra durante a Páscoa.

No concerto da OJ na Casa da Música, também será interpretado o primeiro andamento do concerto para harpa e orquestra de Reinhold Glière, uma peça de muita dificuldade técnica e musical. A harpista solista será outra aluna da professora Áurea (do 8º grau) que está a fazer um trabalho excelente. Como “segunda harpa” ficou outra aluna da professora Áurea do 6º grau, o que significa que a escola de harpa está a ser representada na sua totalidade nesta orquestra jovem europeia, o que é um orgulho para todos do CMP.

## REFLEXÃO DA AULA #5 – 02/03/2016

### Professor de Piano Jazz: Paulo Gomes. Aluno C.

Esta aula iniciou-se com a explanação do conceito de campo harmónico de todas as escalas maiores e menores tendo o professor, em seguida, pedido ao aluno C para fazer uma progressão harmónica: *voicing* e ‘tónicas’ na mão esquerda VI, com acordes na mão direita. Assim, professor e aluno fizeram um pequeno estudo da tonalidade de Mi bemol maior com a progressão de acordes II – V – III. O aluno tentou várias vezes mas, perante a dificuldade que demonstrou, o professor decidiu exemplificar com o piano para mostrar-lhe como deveria ser feito este exercício no 6º grau. O aluno disse ao professor que esta escala lhe parecia muito difícil e por esta razão não estava a conseguir executá-la. Então o professor explicou ao aluno que as escalas de Mi bemol maior e Si bemol maior são escalas muito importantes porque grande parte do repertório de *Jazz* foi escrito para saxofone e trompete, (instrumentos transpositores) por saxofonistas e trompetistas, que tocam nestas tonalidades.

O professor pediu ao aluno para fazer vários exercícios:

- 1) Tocar só as ‘tónicas’ com a mão esquerda e fazer o *voicing* com a mão direita;
- 2) Tocar os acordes com a mão esquerda em estado fundamental. O aluno estava a cometer muitos erros e não estava a aperceber-se disso. O professor pediu-lhe para dizer as notas e assim reparar nos erros ele próprio, o que funcionou muito bem;
- 3) Fazer o mesmo exercício que tinha feito no início da aula. Neste ponto, o professor pediu para fazer um estudo da tonalidade no campo harmónico da escala relativa menor (Dó menor). Com o aproximar do final da aula, o professor pediu ao aluno para tocar uma improvisação na tonalidade tónica respeitando a escala da tonalidade para improvisar. O professor sugeriu cantar a melodia e tocar ao mesmo tempo. Experimentaram depois, um exercício de desenvolvimento de criação melódica: “quando ouves uma melodia, também ouves um acorde”, explicou o professor Paulo:

– Tónica: I – III- IV

– Dominante: V – VII

– Subdominante: IV – II

O professor também falou ao aluno da importância da progressão: subdominante – dominante

(a qual é muito instável e tem que resolver à) tónica, porque aparece constantemente nas composições. Finalmente, professor e aluno tocaram juntos um “Blues”: o professor tocou com a mão esquerda (acompanhamento) e o aluno improvisou. Depois deu-se o processo contrário: o aluno fez os voicings com a mão esquerda e o professor improvisou. Acho esta forma de aprendizagem musical a improvisação especialmente divertida e motivadora porque ajuda a desenvolver a criatividade. A improvisação faz com que os alunos mudem a sua maneira de ouvir música. Para improvisar é necessário compreender o contexto harmónico, relativizar e desenvolver a imaginação, o que ao mesmo tempo ajuda imensamente a perceber e a compreender melhor qualquer repertório que se esteja a trabalhar. O sistema educativo do Conservatório pode estar a desperdiçar futuros talentos musicais pela falta de oferta de disciplinas de improvisação no ensino básico que estimulem a criatividade. Tenho a convicção que todos os instrumentistas clássicos deveriam apreender improvisação desde o início.

## **REFLEXÃO DA AULA #6 – 05/04/2016**

### **Professor Cooperante: Áurea Guerner. Aluna B.**

Ao início da aula, a professora Áurea perguntou à aluna B se estava a correr tudo bem e se já tinha feito os aquecimentos. A aluna tinha chegado 15 minutos antes para fazer os exercícios de técnica. Esta atitude demonstra muita responsabilidade por parte da aluna, que leva muito a sério a sua aula de instrumento. Penso que este facto é um reflexo do bom trabalho de motivação feito pela sua professora de instrumento.

A aluna perguntou se iria ter que fazer uma escala na sua prova final de grau, ao que a professora respondeu que não. Esta decidiu relembrar-lhe a matéria a apresentar na prova: um estudo de Bochsa, uma peça de Bach/Grandjany, um andamento de concerto ou sonata, etc. Foi pedido à aluna que tocasse a peça nº6 de J.S Bach/Grandjany com boa qualidade sonora, devagar e bem marcado. A aluna já tinha lido vários estudos para treinar a sua leitura. Agora iria ter que decidir qual o estudo a preparar para apresentar na sua prova.

Notou-se que a aluna tinha estudado embora demonstrasse alguma tendência para acelerar e com dificuldades em alguns dos compassos. A professora disse-lhe que tinha que sentir o tempo, e decidiu cantar e medir o tempo com ela para ajudá-la. A parte final estava infelizmente pior, com bastantes notas erradas, tendo a professora pedido à aluna para executar tudo mais lentamente, cantado e musical. Assim a aluna conseguiu melhorar. De seguida, a aluna tocou a segunda parte com as mãos separadas, mas ainda com muitas notas erradas. A professora corrigiu, acompanhou e pediu-lhe para ter coerência nas dedilhações, que devem ser colocadas de acordo com as partes fortes de cada compasso.

Penso que a professora Áurea é muito entusiasta ao longo de toda a aula. Nota-se muita energia da sua parte quando expressa o que pretende dizer, e tal acrescenta muita dinâmica fazendo com que a aluna se concentre mais. Com este exemplo tenho percebido que não só é importante o que se diz numa aula, como também o é a forma como as ideias são transmitidas. Por outro lado, penso que esta maneira de ensinar pode ser muito desgastante quando se lida com um número de alunos considerável.

Na dinâmica do estudo anterior, o novo estudo do “Bochsa 34” foi trabalhado da mesma forma. A professora seguiu o mesmo procedimento: acompanhou a aluna a marcar o tempo, contou e cantou com ela, pediu-lhe para fazer tudo musical, forte, bem articulado, limpo e para prestar atenção à articulação do segundo dedo. A professora disse-lhe que este estudo era muito bom para melhorar a técnica, mas para a prova era arriscado. É muito importante saber escolher o programa porque, com as peças mais difíceis, por vezes é complicado interpretar musicalmente e o aluno pode acabar por ser prejudicado. Há estudos que são melhores para trabalhar a técnica, mas não para apresentar ao público porque, nessa circunstância, temos que procurar “brilhar”. Assim, a professora sugeriu à aluna o estudo nº41.

Gostei muito desta reflexão da professora Áurea porque há muito tempo que não valorizava este aspecto. De facto não contemplei esta questão em relação ao repertório dos meus alunos e, eventualmente, poderão ter sido prejudicados em alguma situação, sendo que terei este aspecto em conta a partir de agora.

## **REFLEXÃO DA AULA #7 – 13/04/2016**

### **Professor de Piano Jazz: Paulo Gomes. Aluno C.**

Esta aula foi leccionada na direção da anterior. Muitas das estratégias foram semelhantes e estão descritas na grelha de observação apresentada em anexo. O professor Paulo dá as boas vindas ao aluno, faz umas breves perguntas para aliviar a tensão da aula, e pede ao aluno para tocar várias escalas. O aluno C cumpriu os exercícios propostos ainda que de forma muito rudimentar. O professor Paulo deu espaço ao aluno para procurar as notas, o que não deixa de ser interessante na medida em que se trata de treino auditivo, no entanto, acho que deveria implementar o uso do metrónomo para impor mais limites ao aluno.

Seguiu-se um momento pequeno de improvisação, sobre uma cadência C#7 – F#maj7. O professor Paulo tocou com o aluno, que se mostrou confortável neste exercício e com alguma segurança de tempo, o que não deixa de ser muito positivo. Seguiu-se, então, uma improvisação mais livre, com a condicionante de ser dividida num exercício com frases de dois compassos. O aluno improvisou corretamente mas utilizou a escala maior de uma maneira pouco musi-

cal, e sempre não resolvida, muitas vezes assentando no quarto grau, o que é particularmente infeliz.

Mais uma vez, o professor com uma calma exemplar, valorizou o esforço e disse que sabe que o aluno é capaz de melhorar, aconselhando-o a fazer coisas mais simples, mais musicais, e exemplificando no piano. O aluno melhorou imediatamente a sua performance.

Quanto à motivação, acho que o professor Paulo fez um excelente trabalho, conseguiu ser informal em certos registos da aula e exigente quando achou que o aluno podia dar mais. Ainda assim, valorizou sempre o esforço e não criticou o aluno quando notou que este não estava a dar o seu máximo ou simplesmente não tinha percebido os exercícios. No Aluno C, estes problemas resolvem-se simplesmente cantando ou tocando o que é pretendido. Assim, o aluno deve começar a visualizar mais as melodias e os acordes internamente já que, muitas vezes, a razão para não os conseguir tocar reside no facto de não pensar neles. O professor Paulo apresenta sempre uma postura calma, ainda assim exigente, sendo, de facto, um bom exemplo.

## **REFLEXÃO DA AULA #8 – 20/04/2016**

### **Professor de Piano Jazz: Paulo Gomes. Aluno C.**

O aluno entrou no espaço de aula e o professor deu-lhe as boas vindas. O professor começou a tocar uma peça que o aluno está a trabalhar na disciplina de “Combo” com o professor Paulo Carvalho. A partir desta peça, o professor Paulo falou ao aluno das deslocações rítmicas das frases muito características de Telonius Monk que: “tens a ilusão que estás noutra compasso”. Explicou-lhe que a progressão I-IV-III (em que consistem estas deslocações), dá a sensação de compasso ternário, mas não o é. Assim o professor tocou vários exemplos de várias peças no piano para o aluno perceber melhor: “faz do segundo tempo, um primeiro... aí é onde as pessoas ficam perdidas! Tudo está com as deslocações rítmicas... percebes?”.

Depois o professor falou ao aluno do modelo *Dixieland Jazz*. É um modelo de jazz menos elaborado onde não se utilizam acordes de sétima maiores. O professor explicou que este modelo tem uma linguagem e uma técnica características, por exemplo, a parte da mão esquerda; o *Stride*, faz muitos saltos. Entretanto o professor deu exemplos práticos no piano e falou-lhe também de Scott Joplin, do início dos anos 20. Naquele momento pensei que gosto muito da maneira do professor Paulo dar aula porque está constantemente a tocar e a fazer a contextualização histórica das peças que se trabalham em contexto de aula.

O professor começou a tocar uma música e perguntou ao aluno qual o autor. O aluno disse

que desconhecia e o professor explicou-lhe um pouco da história do *Jazz*. Contou-lhe que o *Jazz* nasceu em Story Bill, New Orleans, num local de prostituição, no qual os clientes dançavam ao som desta música. O aluno gostou da história.

Em seguida o professor fez uma revisão do material que o aluno vai ter que trabalhar para a prova final:

- 1) Acordes de 4 sons em estado fundamental com o ciclo de quintas. Pode ser acorde Maior na mão esquerda e o Dó Lidio na mão direita. Depois há que transportar;
- 2) Acorde Dominante: Mixolidio b 9/3;
- 3) Acorde meio diminuto mais Lócrio: o professor perguntou quais as características deste modo: começar na nota do acorde, depois uma quarta acima... (as escalas fazem-se a partir de todas as notas) e fazer uma relação dos acordes com os modos;
- 4) Acorde de 7ª maior mais Lidio (ou ciclo de quintas transportadas);
- 5) Acorde de dominante mais Mixolidio b 9/14 ou meio diminuto mais Lócrio;
- 6) *Blues menor*: o professor explica que a maior parte destes “*Blues*” são criados para sopros porque são formados por notas longas, o que não é nada interessante para o piano. Assim o professor Paulo compôs uma peça: “*Five Minutes Blues – blues em Dó menor*” com estas características, mas com um movimento mais melódico para ser mais “pianístico”.

Professor e aluno tocaram juntos: o professor fez o *voicing* enquanto o aluno tocou os acordes com a mão esquerda e a melodia com a mão direita. Entretanto, o professor falou-lhe da importância da articulação, de tocar sem medo, de pensar a dedilhação para facilitar a articulação, de raciocinar, e ajudou-o a cantar: “a grelha de *Blues* pode ser esta ou Dó menor, Fá menor... às vezes a harmonia pode ter uma tonalidade e a melodia outra”. Os encadeamentos da mão esquerda que o aluno estava a fazer não eram os melhores e o professor explicou porquê: “b9 e b13 é Mixolidio” e aí o aluno conseguiu perceber. Estudaram juntos a mão esquerda para trabalhar a harmonia e o *voicing* de maneira isolada. O professor pediu ao aluno para fazer uma improvisação com as seguintes características:

- 1) A melodia do tema (fazendo ornamentação)
- 2) Os arpejos da harmonia
- 3) Modos (aqui o aluno teve mais dificuldades e o professor explicou porquê, embora pedindo-lhe para não parar)
- 4) Escala *Blues*. Neste ponto o professor disse que qualquer coisa que o aluno estivesse a fazer teria que ser musical e pediu-lhe para cantar.

Finalmente o professor pediu ao aluno para misturar todas estas técnicas dos 4 pontos cada 4

compassos e sugeriu preparar sempre o que estava a seguir. No último ponto (a última volta) o professor deu-lhe total liberdade para improvisar, com a condição de acabar com o tema e um acorde de 9ª (maior, menor, aumentada) com 7ª maior. O professor disse-lhe que devia soar com intenção. Seria preferível ter menos notas e soar mais claro. O aluno tinha maus hábitos de dedilhação, o que é normal (às vezes, mesmo os pianistas clássicos mais virtuosos não conseguem fazer boas dedilhações porque no *Jazz* também devem ser improvisadas).

## **REFLEXÃO DA AULA #9– 27/04/2016**

**Professora Cooperante: Áurea Guerner. Aluna B.**

O primeiro assunto da aula refere-se às provas finais que a aluna terá que realizar entre os dias 30 de Maio e 3 de Junho. Quando a professora perguntou à aluna se já tinha feito aquecimento, esta disse que estava a afinar e que não tinha tido tempo.

Deu-se início à aula com os exercícios de escalas e a professora pediu à aluna para tocar forte e fazer variações, por exemplo: tirando os dedos, 4, 3, 2 ou 1. Depois pediu-lhe para fazer arpejos de 7ª, sem ruídos de unhas, som bonito e rápido e com notas dobradas. Nota-se que a aluna faz estes exercícios regularmente. A professora fez as sugestões que faz normalmente em todas as aulas: ouvir todas as notas, cantar interiormente, tocar tudo perfeito e fazer música; “esta é a razão pela qual estamos cá!”

A aluna tinha uma bolha no dedo polegar (pelo facto de ter estudado muito nessa semana), e perguntou à professora se podia pôr um penso. A professora disse-lhe que ia prejudicar o som e que não devia ter esforçado tanto.

A aluna começou a tocar uma peça: “Sonata” de Hindemith, está mesmo no início do estudo e, como tal, enganou-se muito. A professora pediu-lhe para repetir de forma mais lenta, cantar, não errar, fazer as modulações claras e tocar com limpeza. Assim, na segunda vez, a peça correu melhor, entretanto a professora cantava a melodia com ela e apontava na partitura os sítios que devia ter cuidado com os pedais. A professora disse-lhe que era importante perceber a clareza do compasso: 1-2-3-4. Então a professora contava com ela o tempo e pediu-lhe para ser rigorosa, não falhar 2 ou 3 vezes seguidas, entender a música e, no fim, já poderia executar mais rapidamente. Entretanto cantava com ela e dizia-lhe: “respira!”.

Finalmente passaram a uma peça de Bach que a aluna controla melhor e a professora cantou com ela. Disse-lhe: “controla o som, calma, não corras! Sempre lindo! Estás a adormecer um bebé! Tipo caixinha de música”. A aluna enganou-se menos e tocou um pouco mais segura. Por fim, perguntou: “posso fazer mãos separadas?”, a professora respondeu afirmativamente

e as duas trabalharam o estudo mais devagar. Nesta aula a professora mostrou o mesmo entusiasmo e energia típicos das suas aulas.

## **REFLEXÃO DA AULA # 10 – 04/05/2016**

### **Professora Cooperante: Áurea Guerner. Aluna B.**

Esta aula significou a continuação da matéria dada na aula anterior. Como tal, a professora dedicou-se novamente à “Fantasia” de Grandjany, com uma abordagem centrada na musicalidade. A aluna foi sempre recompensada pelo esforço, mesmo apesar de terem de ser corrigidos alguns defeitos técnicos. A aluna apresentou outro estudo de “nº 40 Bochsa op. 34” com uma boa execução, no entanto foram corrigidos vários erros de solfejo. A professora encorajou a aluna a prosseguir com o bom trabalho.

De seguida a aluna apresentou o estudo concerto nº1 de Zabel, e procedeu à sua execução. A professora sabia que a aluna estaria numa situação desconfortável, mas deixou-a procurar as notas, porque afinal de contas, isso também é treino à primeira vista. Contudo, deixou claro que na próxima aula a aluna teria que dominar este estudo. Mais uma vez apreciei a abordagem da professora, ora benevolente, ora exigente, mas sempre consciente da sua postura.

Depois passaram à “Sonata” de Hindemith. A aluna tinha lido já com as mãos juntas. Nota-se que está há pouco tempo a trabalhar nesta peça, mas avançou bastante porque estudou muito. A professora felicitou-a pelo bom trabalho e a aluna ficou contente. Fiquei agradavelmente surpreendida porque esta peça é tecnicamente difícil para este nível de estudos, normalmente estuda-se em níveis superiores, prova do alto nível das alunas de harpa do CMP e do bom trabalho que a professora Áurea exerce.

## **REFLEXÃO DA AULA # 11 – 11/05/2016**

### **Professor de piano Jazz: Paulo Gomes. Aluno C.**

Quando entra no espaço de aula, o aluno C é imediatamente saudado e, enquanto prepara as suas partituras, o professor pergunta como correu a semana e se o aluno se encontra bem. Este é sempre um momento importante porque o aluno costuma evidenciar algumas fragilidades relativas ao estudo logo neste primeiro contacto, dizendo frequentemente que não teve muito tempo para estudar a matéria; o professor alude, inclusivamente, a assuntos não musicais, desviando o aluno do *stress* da entrada na aula (neste caso, fala-se muito brevemente de futebol).

Para aquecer é pedido ao aluno para tocar a escala de Mi bemol super Lócrio (pertencente à

escala de Mi menor melódica), a uma velocidade moderada. O professor pede ao aluno para ‘pensar antes de tocar’, conceito que acentuará bastante nesta aula. O aluno não demonstra dificuldades em executar o exercício. É então aí que o professor mostra ao aluno as permutações todas numa grelha com uma nomenclatura específica, como por exemplo: 1A, correspondendo a segundas menores com desenho ascendente, tocadas ascendentemente; 3C, tríades ascendentes e descendentes ligadas pela última nota tocadas de forma ascendente. De realçar a maneira muito sintética como o professor deu as indicações acerca do que tocar, de uma forma muito exigente e, por vezes, até fria, contrastando com momentos de aula informais.

Em relação a algumas hesitações ou momentos em que o aluno tocava o Modo de forma errada, uma das ideias que o professor sempre acentuou, foi de nunca se tocar antes de pensar. Perguntou ao aluno o que achava do que tinha feito previamente. Na realidade o aluno, imediatamente a seguir a um erro, por vezes reagia e imediatamente corrigia. O que comprova que, tecnicamente o aluno sabe a escala mas não a visualiza/ouve internamente.

Sempre que as hesitações persistiam, o professor encorajava o aluno a pensar, nunca o repreendendo negativamente, muito pelo contrário, muitas vezes encorajando-o, dizendo que sabia que o aluno conseguia tocar bem a escala. Pontualmente o professor tocava alguns exercícios para ajudar o aluno, sempre com segurança e mestria no domínio científico da matéria. O aluno C ainda teve oportunidade de tocar a escala de Mi bemol Lídio Dominante, Fá suspenso Super Lócrio e Dó suspenso Tons Inteiros. Durante a escala de Dó tons Inteiros, são exemplificados ao aluno alguns *patterns* do pianista Telonius Monk (uma das grandes referências do professor Paulo) potenciando o carácter expressivo e forte dessa sonoridade, sendo posteriormente dito ao aluno que ele deveria escrever as suas próprias frases com essas escalas e acordes como charneira, reforçando a sua criatividade e identidade musical.

Com o aproximar do final da aula, é feito um pequeno resumo avaliativo do trabalho do aluno, evidenciando aspectos positivos e o que deverá ser estudado. É também resumida a matéria que será explorada na próxima aula, que abordará ‘I Got Rhythm’ de George Gershwin (tipo de tema a que chamamos Rhythm Changes), mais precisamente os seus solos no “Stella” By Starlight (balada de Vitor Young). Como apreciação final, fiquei positivamente impressionada com o aluno em questão: com o conhecimento seguro das escalas, com o som que consegue tirar do piano e com a sua postura auto-crítica. O professor Paulo tem uma postura equilibrada.

## **REFLEXÃO DA AULA # 12 – 18/05/2016**

### **Professor de piano Jazz: Paulo Gomes. Aluno C.**

Para esta aula, o professor Paulo resolveu explorar mais exercícios de *voicings* assim como recapitular algumas escalas diminutas. Achei este exercício de grande valor, porque na improvisação os alunos estão constantemente a precisar de conhecimento anteriormente aprendido e, como tal, fazer um ponto de situação quanto a alguns tópicos académicos, ainda que rapidamente pode ser uma ferramenta útil para combater o esquecimento. Foi tocado o tema 'Billie's Bounce' (*Blues* em Fá maior de Charlie Parker). O professor fez uma boa demonstração de conhecimentos nas trocas das voltas sobre a harmonia com o aluno. Senti que o aluno gosta particularmente destes momentos na aula, para ele improvisar com o professor é sempre altamente aliciante.

Constatei o domínio que o aluno apresentou no acompanhamento da mão esquerda. Ainda que com algumas falhas tocou a maioria do exercício, o que prova que o professor fez um excelente trabalho neste aspecto. A postura do professor mantém-se francamente coerente ao longo destas aulas. Observei que no caso particular deste aluno é muito rigoroso, apesar de uma relação de amizade e de compreensão mútua. Sinto que essa tomada de posição motiva o aluno, porque acaba por se sentir na obrigação moral de corresponder às expectativas de um professor e também de um amigo. Obviamente que esta postura só funciona com alunos com o nível de maturidade do aluno C. Em relação ao tema, o professor esteve muito bem, ouvindo o aluno, comentando objetivamente e exemplificando de seguida. Boa síntese no final da aula.

## **REFLEXÃO DA AULA # 13 – 25/05/2016**

### **Professor de piano Jazz: Paulo Gomes. Aluno C.**

Esta aula iniciou-se com a prática de exercícios de escalas. Um instrumentista de *Jazz* precisa de dominar todos os recursos escalares que conheça porque compõe em tempo real, e interage com instrumentistas que lhe legam ideias. Desta forma, tem de estar preparado para tudo. Pontualmente, o professor Paulo pediu ao aluno escalas que leccionou anteriormente, obrigando-o a estudar novas escalas. Simultaneamente a não esquecer o que estudou previamente. Acho esta linha de pensamento pedagógico muito interessante. Por outro lado, inverteu a frase *cliché* na escala diminuta que surpreendeu o aluno; outra grande lição, este deverá ser criativo, e como tal pensar sempre em todas as possibilidades. O aluno procurou as notas no instrumento e o professor recompensou-o com reforço positivo sempre que atingiu os resultados. Neste sentido, pediu ao aluno para pensar criativamente num padrão do 'Take the A Train' de Duke Ellington.

Creio que este tipo de exercícios são importantíssimos para o aluno, porque apesar de ter uma boa técnica nota-se que necessita de aprofundar o conceito de flexibilidade e domínio de harmónicos no instrumento. Posteriormente, o professor averiguou se a matéria mais frágil da semana passada estava dominada, com a frase *cliché* ensinada com o desenho inverso. O aluno mostrou que sim.

Acho que esta aula foi singular no ano e de extrema importância para o aluno. Quando deparados com desafios mais aliciantes, como bons solos, é natural que os alunos desprezem outros exercícios mais fastidiosos, sendo sempre importante voltar e rever este tipo de prática. O professor Paulo esteve bem como sempre, incentivando o aluno a continuar a implementar boas práticas, e exemplificando com o instrumento sempre que o aluno tinha dúvidas.

## **REFLEXÃO DA AULA # 14 – 01/06/2016**

### **Professor de piano Jazz: Paulo Gomes. Aluno C.**

Nesta aula específica, o professor explicou a escala menor harmónica e os seus graus, escalas frequentemente usadas na linguagem *Bebop*. Começou por ensinar esta escala referenciando as diferenças entre os graus da menor natural e harmónica e explicando como apenas uma nota de diferença faz com que tenhamos sete novos modos para estudar; escala menor harmónica, Lócrio, Jónio aumentado, Dórico, Mixolídio, Lídio, e por último o modo alterado. O professor explicou sinteticamente os modos, porque nesta fase interessa que o aluno consiga tocar a escala menor harmónica em todas as tonalidades, e a finalidade da disciplina é cumprir esse dever, já que a escola oferece mais disciplinas em que o aprofundamento teórico é prioritário.

Seguindo esta charneira, sugeri ao aluno que tocasse a escala de Dó menor harmónica a 50bpm com colcheias, seguido dos exercícios de *voicing*. Este exercício revelou-se um desafio para o aluno, enganando-se muitas vezes no si natural, sem dar-se conta. Para solucionar este problema, o professor pediu ao aluno para cantar sempre que não conseguisse tocar sistematicamente alguma parte. Evidentemente o aluno teve imensas dificuldades em cantar a escala, porque ainda não a tinha interiorizado, no entanto após uns minutos conseguiu, e de seguida tocou melhor, apesar de algumas falhas. Porém, conseguia identificar sempre que se enganava, facto que não acontecia anteriormente. Demonstrou positivamente a materialização de um dos objetivos da aula: ensinar o processo de estudo da escala menor harmónica, para que o aluno em casa pudesse estudar com autonomia.

Acabada esta fase, foi posto ao aluno um ponto de situação. O professor fez questão de frisar o esforço positivo e cooperação do aluno, destacando o facto de ter conseguido, por ele

próprio, identificar os problemas, factor positivo para uma evolução autónoma.

Prosseguindo, o professor introduziu o conceito de “*Jazz Blues*” da seguinte forma: *Blues* maior em D, com 12 compassos. Sugeriu ao aluno que tentasse tocar ao seu ritmo, dado que estavam a ver esta matéria pela primeira vez. O aluno demonstrou grandes dificuldades apesar de algumas hesitações, no entanto foi na mão esquerda que teve dificuldades em adequar o b9 como substituição do 2, dificuldades ultrapassadas com calma. Após resolução destes problemas com recurso do professor a tocar o acompanhamento, pediu ao aluno que improvisasse sobre um *blues* em *medium swing*. Como seria expectável, apresentou muitas mais dificuldades adicionando o factor tempo.

## **REFLEXÃO DA AULA # 15 – 08/06/2016**

### **Professor de piano Jazz: Paulo Gomes. Aluno C.**

Nesta aula abordou-se o tema: “Take the A Train” de Duke Ellington. A prestação do aluno foi mediana, com muitas hesitações no final do 3º compasso, muitas vezes com pausas que excediam uma duração estipulada, assim como, situações semelhantes no compasso 6 para 7.

Reparei que o aluno nunca parava para verificar os erros, e em certo ponto podia não estar consciente deles, e como tal, abordamos cada um desses compassos isoladamente, em repetição, imprimindo ao aluno o hábito de estudar os problemas e dificuldades com especial ênfase.

Após essa situação o professor resolveu continuar com uma abordagem integral do tema e decidiu explicar as acentuações da peça. Se num cenário imaginário confrontássemos um músico de clássico e um músico de *Jazz* com a leitura à primeira vista desta tipologia de música, os resultados seriam francamente diferentes; o músico de clássico tocaria sem acentuações, provavelmente em *stacatto* por não haver ligaduras de articulação, e de uma forma muito lírica, como manda a linguagem clássica. Por outro lado, o músico de *Jazz* tocaria o mesmo tema mais ligado com algumas acentuações de mais dinâmica e mais complexidade de articulação, omitiria notas e aproveitaria mudanças de registo como articulação, já que tudo isso é linguagem *Jazz*. O aluno (com passado clássico), deverá começar a integrar essa dinâmica na sua interpretação. Começando por ouvir muitas vezes os autores originais e perceber os estereótipos de articulação.

Foi pedido ao aluno para bater palmas nas acentuações características na parte fraca do tempo, foram também escritas sobre a pauta do aluno ligaduras de articulação para que fizesse e compreendesse melhor o pretendido. Deste modo o aluno percebeu como poderia articular

melhor as frases, no entanto na primeira abordagem fez toda a articulação de uma maneira muito agressiva, o que não obstante, é natural dado que o professor explicou as acentuações de uma forma muito minimal e isolada. No final da prestação, o professor felicitou o aluno por já compreender o conceito, facultando-lhe algumas técnicas para melhorar a interpretação.

## 2.7. BALANÇO FINAL DA PRÁTICA PEDAGÓGICA

*“O professor prático e reflexivo nunca se satisfaz com a sua prática, jamais a julga perfeita, concluída, sem possibilidade de aprimoramento. Está sempre em contato com outros profissionais, lê, observa, analisa para poder atender sempre melhor ao aluno, sujeito e objeto de sua acção docente. Se isso sempre foi verdade e exigência, hoje, mais do que nunca não atualizar-se é estagnar e retroceder”* (Hypolito, 1999, p.1)

Zabala (1998, p. 45) fala da “exercitação múltipla”, isto é: é preciso repetir muitas vezes a mesma ação, para poder aprendê-la e incorporá-la num repertório pessoal. Mas não basta apenas repetir para aprender; segundo este autor, é preciso também refletir sobre a própria atividade. O convite e o estímulo do professor para a reflexão diminui o caminho, que seria mais longo e disperso caso fossem realizadas apenas repetições mecânicas.

Diariamente, os professores de música precisam responder a diferentes estímulos que, muitas vezes, não possuem raízes nos ensinamentos recebidos durante o curso que fizeram e que são praticamente impossíveis de se apresentarem da mesma forma e terem a mesma solução. É preciso habilidade, capacidade de improvisação e segurança para decidir o que fazer diante de cada problema que surge. Ainda que as situações não se repitam exatamente, muitas vezes, guardam entre si um grau de proximidade que a experiência profissional vai sabendo reconhecer, relacionar e solucionar conforme se apresentam. O saxofonista de *Jazz*, Walter Blanding explica aos seus alunos, de uma forma didática e clara, a importância da educação musical (neste caso, das vantagens de aprender *Jazz*) no desenvolvimento das pessoas:

*“This (music) is one of the profound disciplines that makes you become a better person and more important part of society. It gives you the tools you need to be the best that you can absolutely be, no matter what you decide to do...learning music will help you to use your mind, how to develop your creativity, how to be a person who operates under pressure and still come out ok, how to be able to work together with a group of people different from you (...) when you take your time to learn how to play your instrument, (...) you will realize about your own personal potential, and that’s the thing that make you greater, you start to connect to yourself on a profound level by using the instrument; (...) learning how to get in touch with yourself, how to express your emo-*

*tions to other people, how to be comfortable about your emotions, (...) you learn how to stop and being present and how to think outside the box, you become a master of solving problems because everytime you play a song or learn something new it is like a problem, you solve it and it's back, (...) the more you learn about this, the better you are, and more important you will become, because you are the future that will change the world (...) education is important that we help you to have to tools to become the best that you can be so you can make decisions to make this world a better place to live for yourself and your children". Aula no Jazz at Lincoln Center Orchestra, 2015.*

A descoberta da “Teoria dos Afectos”, graças ao professor Ricardo Lopes, convidado pela prof. Sofia Lourenço, foi uma fonte de revelação e inspiração para este trabalho de reflexão e investigação. Motivar os alunos, através do envolvimento emocional com a música: “despertar o interesse”, faz muito sentido. As pessoas realmente aprendem, quando procuram por elas próprias, levadas pela curiosidade e uma vontade forte de pesquisa e descobrimento.

A “Teoria dos Afectos” vem do termo alemão: *Affektenlehre*, uma palavra comum nos séculos XVII e XVIII, e muito conhecida no Barroco. Pensava-se que a música pode inspirar emoções e impulsionar diferentes paixões. Desde o ponto de vista filosófico, pode-se chegar à conclusão de que os afectos estão associados à atividade psicológica, e são provocados por causas externas ao indivíduo, interagindo com ele. Os afectos podem nomear-se, classificar-se e misturar-se entre eles, o que pode dar lugar a outros afectos secundários. De acordo com Descartes, as paixões primárias são a alegria, a tristeza, o ódio, o amor, a admiração e o desejo. As quatro primeiras estão organizadas numa série de combinações, de atividade-inatividade do corpo, e do prazer-sofrimento. A alegria aparece, como um afecto ativo, embora a tristeza se mostre como inatividade, e chegando-se assim à conclusão de que os traços musicais promovem a atividade e a inatividade do corpo. Exemplos de atividade são o tempo rápido, os padrões rítmicos ascendentes, intervalos amplos, dinâmicas fortes... No entanto, os exemplos de sofrimento são as tonalidades menores, dissonâncias, cromatismos, mudanças abruptas na tonalidade e os contornos melódicos muito marcados. Muitas das características musicais que estão associadas aos afectos encontrar-se-ão nos ritmos da dança, nalguns instrumentos e tonalidades, e muitos temas musicais. (Matthenson J. p. 112)

O professor Ricardo Lopes também falou da importância das analogias e das metáforas no ensino, o que achei muito interessante. Por exemplo, o pai do Mozart, comparava a música com a linguagem. « *Présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun lien que celui d'une conformité ou analogie* » (Fontanier, 1968, p. 56). A metáfora pode ilustrar os conhecimentos dos alunos, traduzindo-os de uma forma mais acessível e atrativa. Cícero, pela sua parte, enunciava algumas

regras, para uma boa utilização da metáfora: *«Je ne veux pas que [le terme figuré] soit plus relevé que l'idée ne le demande (...) ou qu'il le soit moins. Je ne veux pas que le terme figuré soit moins compréhensible que ne l'aurait été l'autre, le terme propre. Il faut que la métaphore soit discrète; elle doit sembler avoir été amenée en cette place qui ne lui appartient pas et non y avoir fait irruption, être venue non par force, mais sur demande »* (Detrie, 2001, p. 39).

Relativamente ao processo avaliativo, parece-me um pouco rígida a inclusão de avaliações sistemáticas e formais nas nossas escolas do século XXI. Por um lado, estas avaliações envolvem a participação efetiva do aluno, estabelecem uma rotina que permite saber se os objetivos propostos foram alcançados, e ajuda a programar novos eventos, a ajustar a disciplina, e a procurar atender as necessidades individuais. Mas por outro lado, pensa-se na avaliação como “nota”, ou mesmo como “exames” e com a execução de um único ator, o professor. Luckesi, (2005), Tourinho, (2001) e Swanwick (2003) recomendam a necessidade de dividir o peso e a responsabilidade da avaliação entre todos os atores do contexto. Assim, o aluno, também aprende a refletir sobre a sua própria performance e a dos seus colegas de forma contínua, saindo da passividade (e muitas vezes, do conforto), de deixar que outros decidam que caminhos irá trilhar, passando a valorizar o processo de aprendizagem e não apenas o resultado final, “passar” ou “reprovar”. Segundo Bandura (2007, p. 15), as pessoas “criam objetivos para si mesmas, e prevêem os resultados prováveis de atos prospectivos para guiar, e motivar os seus esforços adequadamente”. Aplicado este princípio ao contexto de aprendizagem instrumental, entendemos ser necessário compreender quais são os objetivos dos estudantes, e juntamente com eles estimar um provável resultado de estudos, tornando-os responsáveis e conscientes da sua produção académica. As pessoas precisam aprender a planejar as condições para o seu aprendizado, estabelecer objetivos pessoais a curto e médio prazo, e também a auto-regular-se. Isto implica um posicionamento proativo, diferente de um estudante de ensino fundamental e médio, que geralmente adota uma atitude passiva de aprendiz e ainda não está obrigado a fazer escolhas profissionais.

Os objetivos educacionais devem desenvolver um comportamento crítico e autónomo. As atividades propostas devem visar o desenvolvimento de áreas-chave, que incluem a montagem eficiente de repertório e a aplicação dos conhecimentos teóricos adquiridos (i.e. forma, estilo) de forma coerente durante a construção da interpretação, mas também a formação de um espírito criativo incipiente, que deverá servir de apoio firme na resolução de problemas interpretativos e técnicos durante toda a experiência musical do aluno. Uma filosofia deste calibre será a melhor defesa contra o estudo mecanizado, desfocado e rotineiro que infelizmente caracteriza o trabalho de muitos praticantes de música. “No senso comum, as escolhas pessoais precisam ser feitas para trazer satisfação e auto-realização. Contudo, considera-se que o processo de aprendizagem de um instrumento requer certa dedicação, antes que se

consigam resultados efetivos. Ao considerar que as pessoas podem ser agentes de suas ações, ou seja, atuar com intencionalidade em sua ação, elas tornam-se auto-investigadoras do próprio funcionamento” (Bandura, 2007, p. 43).

Existem vantagens em retirar os aspectos válidos presentes numa multiplicidade de métodos. De certo modo, isso pressupõe no professor um critério para dar forma a uma filosofia de ensino própria, que por ser precisamente fruto de uma reflexão e prática pessoais, poderá constituir uma melhor garantia contra um modo de ensino dogmático, rotineiro e irrefletido. É mais importante saber as razões que estão por detrás das diferentes técnicas, incorporando aquelas técnicas mais apropriadas de acordo com as necessidades de cada aluno. As pessoas, somos diferentes morfológicamente e também psicologicamente. Os nossos modos de aprendizagem variam enormemente dum indivíduo para outro. O nosso carácter pode ser mais ou menos propício para um trabalho que exige paciência. Esse leque de diferenças justifica uma filosofia de ensino que não apresenta apenas uma “receita” fixa e imutável para todos os alunos, mas sim é capaz de fornecer um “caminho” diverso para cada indivíduo, considerando as suas diferenças específicas enquanto ser humano. É importante desenvolver a musicalidade assim como a facilidade técnica. Sendo que a técnica é meramente uma ferramenta para criar música, deduzimos que qualquer método é bom, sempre que os alunos se ouçam atentamente a si próprios, quando estudam.

Aprendi estratégias interessantes com os meus professores neste mestrado, uma das quais é colocar os alunos a cantar os exercícios regularmente, ou pedir ao aluno sempre que se engane para pensar antes de tocar e definir estratégias e visualizar as peças antes de as executar. Na verdade, apliquei estes ensinamentos nas aulas que leccionei e de facto comprovei que são técnicas interessantes.

Cheguei, portanto, à conclusão de que, o professor, um pouco à imagem de um estudante numa escola profissional que se forma para exercer uma profissão, não aprende tudo num curso, terá de aprender com experiência de vida, e se for reflexivo, como Kemp (1995) afirma: “desenvolve a capacidade de observar os alunos e a si próprio e que, mediante as necessidades e as respostas (...) adapta a sua própria conduta”. (Kemp 1995, cit Pinto 2004, p. 37) e adaptando-se, evolui e transforma-se num melhor professor. Creio que aprendi ferramentas teóricas para olhar e refletir sobre a minha docência e os meus alunos de outra maneira, complementadas pela prática, reflexões essas que nunca teria pensado se não passasse por esta experiência.

O papel do professor é crucial na promoção de condições de aprendizagem capazes de provocar no aluno aquilo que Bandura chama de “desenvolvimento de agência”. “É o professor

quem proporciona os meios, para um estudo consciente e estimulante, capaz de oferecer possibilidades de desenvolvimento para uma aprendizagem auto-regulada. Neste sentido, conhecer o aluno, acompanhá-lo em seu processo de aprendizagem e oferecer estratégias de estudo para prática, são algumas das condições, que devem estar presentes em processos de aprendizagem de instrumentos musicais” (Tourino, 2001, p. 340).

O professor deve ser capaz de motivar o aluno para despertar o interesse, estimular o seu desejo de aprender e dirigir o esforço às metas definidas. Só assim o aluno vai persistir com o seu esforço até alcançar o objetivo e satisfazer uma necessidade: “A ação de motivar com incentivos é conhecida como a motivação do incentivo e consiste em acudir a estímulos externos para impulsar uma ação” (Freire, 2011, p. 78).

## CAPÍTULO III

## CAPITULO III - PROJECTO DE INTERVENÇÃO

### **Um contributo didático para a implementação da Disciplina de Música de Câmara no 9º ano do ensino integrado de música do ponto de vista do ensino individual do instrumento Harpa**

*“El germen, el origen de los grandes grupos de cámara de todo el mundo ha sido, en su mayor parte, los centro educativos. En las aulas de cámara de los conservatorios se han generado la mayoría de los conjuntos, aunque está claro que por cada grupo que ha prosperado han sido muchos los que no lo han conseguido; de la misma manera que no todos los intérpretes de música a solo llegan a ser solistas. Esto implica que la práctica de música de cámara requiere unas cualidades propias en todos los intérpretes del conjunto, para que el grupo pueda prosperar. Estas cualidades son, como ya hemos dicho, tanto humanas como musicales. El encuentro de diversas personalidades artísticas, de mayor o menor nivel, puede generar tanto una interpretación musical de gran riqueza como dificultades de todo tipo en los componentes del grupo”*  
(Blum D, 2007, p. 32)

### 3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO

Quando cheguei a Portugal fiquei bastante surpreendida pelo facto de não existir a disciplina de Música de Câmara (MC) nos Conservatórios. Em Espanha, de onde sou oriunda, é comum os alunos frequentarem MC desde o ensino básico. No Conservatório de Música do Porto confere-se muita importância à atividade orquestral (há várias orquestras de vários níveis, o que é certamente muito importante para os alunos), mas penso que este tipo de trabalho não deve substituir a disciplina de MC. Trata-se de outro tipo de trabalho onde os alunos desenvolvem habilidades técnicas, artístico-musicais e pessoais diferentes.

Enquanto docente do CMP posso afirmar que, nesta instituição, os professores que ensinam aulas de conjunto são só aqueles que conseguem conciliar o seu horário (predominantemente nas suas horas não letivas) com o horário dos alunos; ainda, acrescenta a dificuldade para conseguir um espaço de leccionação livre nesse horário tão dificilmente encontrado.

Decidi escolher este projecto de intervenção após assistir a uma aula do professor António Saiote, convidado pela professora Sofia Lourenço na disciplina “Metodologia e Didáctica dos Instrumentos”. Fiquei a reflectir sobre um dos pontos que ele falou: “ (...) a importância do valor colectivo como maneira de ganhar disciplina; o facto de «ganhar responsabilidade perante os outros» e não fazer música por imposição do professor ou dos pais, como acontece em muitas escolas e famílias; o valor do associativismo ganha-se através da experiência do desporto, das bandas de música, etc, isto é a sociedade. As pessoas devem experimentar esta sensação e precisam de tempo para ter esta experiência social”.

Esta reflexão fez-me pensar na importância do trabalho em equipa, especialmente no contexto do meu instrumento - harpa, pelo facto de ser um instrumento solista e harmónico que não necessita normalmente de acompanhamento. A participação em orquestra dos harpistas a frequentar os níveis de iniciação é sempre comprometida pela escassez de material adequado para estas idades. Os alunos acabam sempre por ter de adaptar excertos do violino, violoncelo, contrabaixo ou até mesmo do piano, que nem sempre têm muito a ver com a escrita para harpa, as características gestuais, as dedilhações ou o idiomatismo próprio do instrumento.

Neste ano lectivo, foi-me sugerido pelo professor da disciplina de “Classe Conjunto” (Orquestra), implementar uma disciplina de oferta complementar chamada “Música de Câmara”, mas apenas para alunos do curso integrado do 9º ano, por causa dos problemas de compatibilidade com os horários da disciplina de “Orquestra”.

Propus ao Conselho Pedagógico oferecer uma das minhas horas de apoio, mais uma hora

não letiva, para esta disciplina. O Conselho aprovou a ideia, visto que no primeiro período, as alunas do 9º ano não tinham professor de naipe e ficavam totalmente perdidas a preparar o repertório sozinhas. Por esta razão é que decidi iniciar este projeto de intervenção.

A MC oferece ferramentas de aprendizagem. Neste contexto, os músicos não possuem a segurança conferida pela experiência de ter tocado como parte dum naipe, ou seja, não há outros músicos a tocar a mesma parte em uníssono, o que, conseqüentemente, pode exigir um grau maior de responsabilidade na execução para os intérpretes. A prática de MC é um processo em que diferentes sensibilidades e ideias se juntam para criar uma coisa nova, através da crítica construtiva e a democracia em ação. Os valores são a flexibilidade (pessoal e musical) para acomodar os valores dos outros e a capacidade de comunicação para transmitir convincentemente as nossas próprias ideias (a falar e a tocar).

Na MC só há um instrumentos por secção. É muito importante que todos os músicos saibam todas as notas, ritmos, articulações e dinâmicas que estão escritos na partitura. Quando os músicos chegam ao ensaio tendo estudado bem em casa, é aqui que a diversão começa. Numa banda ou orquestra, há sempre um maestro à frente dos músicos que diz como é que eles devem interpretar as suas partes; quem é que está a tocar demasiado *forte* ou *piano* (e basicamente o maestro impõe a interpretação da peça). Na MC não há maestro, só há um professor para ajudar, por vezes, no ensaio. De facto, idealmente, a aula deveria acontecer depois dos alunos terem ensaiado independentemente (tal como no modelo de aula individual). Se o ensaio é sempre dirigido e o grupo nunca decide nada, então não podemos dizer que tal é MC.

Em termos metodológicos, para compreender melhor o impacto desta disciplina no aluno, para perceber quais as vantagens que este obteve na introdução à MC, e paralelamente, fazer um balanço geral sobre aspectos positivos desta disciplina e do meu desempenho docente, propus aos alunos e professores responder a um questionário com perguntas de resposta direta. Com a finalidade de confrontar posições extremas, perguntas de resposta de desenvolvimento e análise de universos subjetivos. O estudo de âmbito qualitativo com recurso a técnica de inquérito por questionário foi feito a cinco alunos e a cinco professores.

## **3.2 OBJETIVOS**

### **OBJETIVOS PRÓPRIOS DA DISCIPLINA**

1. Valorizar a MC como um aspecto fundamental da formação musical e instrumental.
2. Utilização da escuta simultânea polifónica das diferentes partes.
3. Utilização de uma ampla e variada gama sonora, de forma a que o ajuste de som seja feito em função dos outros instrumentos do conjunto e das necessidades estilísticas e interpretativas da peça.
4. Conhecer os gestos básicos que permitem a interpretação coordenada sem o auxílio do maestro.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- a) Desenvolver os conhecimentos adquiridos para uma correta interpretação em grupo: dominar tecnicamente a partitura e fazer uso correcto da linguagem gestual para a coordenação ao início e fim das frases. Trabalhar os gestos necessários para tocar sem o maestro.
- b) Compreender, como grupo camerístico, o conceito de unidade sonora. Ter capacidade de coordenação: afinação, respiração, dinâmica de grupo, densidade sonora, ritmo, técnica necessária para o fraseado e dinâmica.
- c) Analisar e interpretar obras básicas do repertório que incluam vários estilos: articulação, vibrato, ornamentação, técnica (tendo em consideração as particularidades de cada grupo).
- d) Investigar diversas gravações interpretadas por vários bons intérpretes de uma forma crítica para desenvolver assim a personalidade interpretativa dos alunos.
- e) Promover o ensaio por parte dos alunos do agrupamento. Valorizar e utilizar este trabalho nas aulas.
- f) Apresentações em público.

### 3.3. PROBLEMÁTICA

1. Será que a MC é divertida e motivadora? A música em grupo permite-nos disfrutar? A satisfação de partilhar música faz com que as horas de estudo individual que o aluno dispõe em casa possam uma qualidade de concentração e motivação?
2. A MC ajuda ao sentido de responsabilidade perante os outros músicos? Funcionará cada indivíduo que contribui positivamente para o grupo como agente incentivador para os outros?
3. Será ideal utilizar sempre repertório original? E se não for possível, devemos perceber qual é a instrumentação do grupo? O que é que nós podemos ensinar? Devemos fazer distintos tipos de repertório para lhes dar a oportunidade de descobrir novos estilos, instrumentações e novos compositores? Poderão os alunos, através da MC, compreender melhor a História da Música, as estruturas formais e os estilos?
4. A MC poderá promover uma competitividade (saudável) entre os próprios alunos?
5. A MC ajuda a desenvolver o ouvido interno?
6. Pode-se aprender a partir dos outros colegas (técnica, formas de trabalhar, capacidades sociais, organização, som, etc.)?
7. Trabalham-se valores sociais e pessoais, como o respeito, a pontualidade, etc.?
8. A MC faz-nos prestar uma maior atenção ao som, à precisão rítmica, ao tempo, às dinâmicas, frases, timbres, forma, afinação?

### 3.4. REVISÃO DE LITERATURA

O termo “Música de Câmara” é definido no Dicionário de Harvard como: “*A música escrita para ser interpretada por um grupo reduzido, geralmente instrumental, com um instrumentista por cada parte*”. Estudos e opiniões que apresentarei posteriormente neste projeto apontam para os benefícios que a MC pode ter, quando aliada ao ensino do instrumento.

O Presidente do Conselho Chileno da Música e Secretário Executivo do Conselho da Música das Três Américas, o flautista Alejandro Lavanderos, afirmava: “*La práctica de la Música de Cámara desde las más temprana edad asegura una formación de músicos más sólidos y competentes*” (2011, p. 46).

É de notar a dificuldade que muitos alunos apresentam na leitura musical, principalmente no que se refere à leitura rítmica, bem como à noção de pulsação. Esses dois pontos podem ser muito melhor desenvolvidos com a prática coletiva (MC), uma vez que o aluno está subordinado ao andamento dado pelo grupo.

Carvalho ressalta o impacto da prática camerística na construção da identidade do músico, ao permitir a troca directa de experiência com outros músicos colegas: *“A prática de música de câmara pode ser ferramenta poderosa na formação do músico-pedagogo uma vez que esta proporciona ao aluno a busca de sua maneira de expressar artisticamente e manter a sua própria identidade, sem medo de ser único na sua maneira de ser. Ela também pode propiciar uma maior bagagem musical e técnica para a interpretação, já que há uma grande troca de conhecimentos entre os colegas sobre aspectos como de execução e sonoridade, ou seja, maneiras diferentes de expressão de cada indivíduo que podem ser combinadas de maneira satisfatória para todos. [...] através da experiência em tocar em conjunto o aluno aprende novos recursos de sonoridade existentes em outro instrumento, podendo transferir para o seu”* (Carvalho R. 2006, p.128).

A experiência da prática camerística pode representar uma grande diferença no desenvolvimento do músico. Ela pode estimular o conhecimento do repertório de outros instrumentos através de transcrições. Morais sublinha que: *“[...] habilidades técnicas e cognitivas necessárias a um músico pesquisador, como, por exemplo: leitura, percepção, imaginação musical, planejamento interpretativo, trato com a escrita e prática do arranjo, etc. [...] o desenvolvimento dessas habilidades é importante para levar o estudante a pensar a música de uma maneira diferente do intérprete superespecializado que lida diretamente com um texto musical pronto, na maior parte do seu tempo de trabalho”* (Morais 2007, p.71).

A prática coletiva pode ser uma ferramenta muito importante, não só no desenvolvimento da leitura, mas também no crescimento do músico como um todo, já que promove no praticante habilidades que vão muito além da técnica instrumental. Earl Carlyss, membro da Juilliard University e membro consagrado do Quarteto Juilliard, explica aos professores, alunos e pais, a importância vital de incluir MC como uma parte fundamental da educação musical; *“Not only does practicing chamber music open up a diverse and expansive range of beautiful repertoire to explore, it is also the most enjoyable way to practice music. Chamber music is a joy shared between equal partners who are working together to create a thing of perfection and beauty”* (Carlyss 2010, p. 57).

A MC baseia-se num encontro humano, num confronto com realidades diversas, manifestadas através de atitudes humanas, modos de comunicação, ideias e formas de tocar também diversas. Nesse sentido, a MC é uma verdadeira promotora de democracia, porque exige ouvir, aceitar, adaptar, encontrar sínteses, mas também comunicar e, para cada indivíduo, saber encontrar o seu espaço no grupo. Ninguém dita nada e os músicos chegam ao mútuo entendimento sobre como é que eles querem a interpretação final; *“trata-se de construir uma sociedade aberta, consciente do choque de culturas, mas igualmente receptiva ao exercício*

*da crítica e da postura ética, na defesa de princípios e valores humanos que respeitem a alteridade. Neste sentido, a experiência do encontro com o outro faz parte da condição humana. Só conseguimos ver a diferença a partir da nossa própria identidade (...). Urge, então, ousar sermos nós através do outro, descobrindo-nos na mesmidade” (Peres, A.1999, p. 49).*

Na sua primeira masterclasse nas sessões de MC no “Central Camp”, Frank Dakin afirmou que para tocar num trio é necessário mais do que ouvir apenas o seu instrumento, de forma a:

- 1) Ouvir-se a si próprio
- 2) Ouvir os outros dois músicos individualmente
- 3) Ouvir o som geral do conjunto

Cada músico deve ter responsabilidade para contribuir na peça com o seu conhecimento e entendimento mais profundos. Cada músico é responsável pelo resultado final da peça. Os benefícios para os alunos em termos de auto-estima, auto-confiança são incomensuráveis. Para atingir os objetivos, os participantes devem desenvolver o sentido de camaradagem, respeito mútuo e trabalho em equipa. Eles trazem as melhores das suas aptidões ao grupo. Penso que os Conservatórios e as Escolas de Música devem tomar consciência da importância pedagógica desta disciplina no ensino básico.

### **3.5. A DISCIPLINA “MÚSICA DE CÂMARA”**

A disciplina de MC, como apresentada previamente, nasce da necessidade de implementação do estudo desta disciplina como oferta complementar para alunos do Conservatório de Música do Porto. Nesta primeira fase, esta disciplina será constituída por alunos do ensino integrado, respectivamente, duas alunas do 9º ano.

Esta disciplina é predominantemente prática; no entanto, revelou-se importante oferecer também uma contextualização histórica. O alcance da disciplina abrange um leque diverso de competências como interpretar peças de épocas e estilos diferentes ou dirigir as interpretações colectivas, ao mesmo tempo que os alunos tocam as suas próprias partes. Os principais objectivos serão: proporcionar aos alunos contacto com a prática de MC através da experiência de tocar em grupo e desenvolver competências para concretizar os objetivos desta disciplina para que, paralelamente, ganhem mais maturidade.

O estudo de âmbito qualitativo far-se-á com recurso a técnica de inquérito por questionário a

cinco alunos (duas alunas de harpa e três de outros instrumentos) e cinco professores.

## **METODOLOGIA DA DISCIPLINA**

No que diz respeito ao processo ensino-aprendizagem, cumpre-me afirmar que a MC oferece as seguintes vantagens:

- Transferência da responsabilidade no processo de aprendizagem: o aluno começa com uma dependência total do professor. Os alunos são dirigidos pelo professor. No início, o professor está presente nos ensaios, incentivando os alunos para que adotem uma postura activa e participativa. A ação educativa serve para mudar os dois termos do binómio de maneira inversa e progressiva, de tal forma que o aluno começa a tomar consciência da importância da sua própria formação e acaba por tomar a iniciativa.
- Empatia entre as novas aprendizagens e as experiências anteriores que os alunos têm delas: uma avaliação diagnóstica permite ao professor estabelecer uma estratégia metodológica específica para cada aluno, em função das suas experiências anteriores com relação ao conteúdo da aprendizagem atual.
- Atenção à diversidade: cada aluno é diferente, facto que deve condicionar a metodologia em cada situação.
- Objectividade e precisão na avaliação: além da dificuldade que envolve a avaliação das disciplinas artísticas, a avaliação deve ser o mais objectiva e exacta possível. O professor deve proporcionar os mesmos instrumentos e ferramentas de avaliação utilizados no processo de aprendizagem (aqueles que aparecem nos critérios de avaliação).
- A aprendizagem do aluno deve ser integral. Todas as disciplinas devem contribuir de forma completa e coerente para a formação total do aluno (este princípio poderá ser mais eficaz consoante a coordenação existente entre as disciplinas que formam o currículo do aluno em cada nível de ensino).
- Princípio humanístico: uma vez que nós sabemos que cada aluno tem uma potencialidade musical e pessoal específica, o nosso propósito é, através de nossas ferramentas pedagógicas, ajudar, potencializar e desenvolver o seu crescimento artístico. Considerar que a principal finalidade da educação é a formação do carácter e da

personalidade.

- Simular um ambiente de ensaio, com a presença “intrusa” do professor, que actuaria como facilitador da comunicação entre os membros, perguntando de forma aberta e fazendo com que os alunos adoptem papéis ativos e constructivos dentro do grupo, comunicando com eficiência, aprendendo a ouvir e a interpretar as propostas dos outros.

## CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

### Percentagens

Domínios	Parâmetros	1º Período		2º Período		3º Período	
		Parcial	Total	Parcial	Total	Parcial	Total
<b>COGNITIVO</b> (aptidões; capacidades; competências)	Compreensão	10%	20%	10%	20%	10%	20%
		10%		10%		10%	
	Criatividade	35%	65%	35%	65%	35%	65%
		30%		30%		30%	
<b>PSICOMOTOR</b> (performativos)	Atitude	5%	15%	5%	15%	5%	20%
	Estudo em casa	10%		10%		10%	
<b>SÓCIO-AFFECTIVO</b> (atitude; valores)	Atitude	5%	15%	5%	15%	5%	20%
	Estudo em casa	10%		10%		10%	
		<b>Total</b>	<b>100%</b>	<b>Total</b>	<b>100%</b>	<b>Total</b>	<b>100%</b>

1. Interpretação de peças de épocas e estilos diferentes. Pretende-se avaliar a capacidade de unificação e critério interpretativo entre todos os alunos do conjunto, e o equilíbrio sonoro entre as partes.

2. Actuar como responsável do grupo a dirigir a interpretação colectiva ao mesmo tempo

que toca a sua própria parte. Pretende-se verificar se os alunos têm conhecimento total da peça e se sabem utilizar os gestos necessários para tocar em conjunto. Assim pode-se valorizar os critérios sobre a unidade do grupo, do timbre, da afinação e do fraseio.

3. Ler à primeira vista uma peça fácil. Pretende-se perceber a capacidade dos alunos para desenvolver a sua autonomia na leitura dum texto musical, o seu grau de fluência e compreensão da peça.
4. Estudar em casa as peças do repertório do programa. Pretende-se avaliar o sentido da responsabilidade como parte dum grupo/conjunto, a valorização que tem o aluno do seu papel dentro do grupo e o respeito pela interpretação musical.
5. Interpretação pública das peças de estilos e épocas diferentes. Através deste critério percebe-se a unificação do fraseio, a precisão rítmica, o equilíbrio sonoro, a preparação de mudanças dinâmicas e acentuação, assim como a coerência e adequação interpretativa ao carácter e estilo da peça que se está a interpretar.
6. Interpretação pública de uma peça contemporânea com formação instrumental heterogênea. Através deste critério pretende-se comprovar o grau de compreensão do estilo composicional contemporâneo, o conhecimento de efeitos e da escrita, o equilíbrio sonoro dentro do conjunto de instrumentos particulares a este estilo.

## **PROGRAMA DO DUO 9º ANO**

- My Dancing Day. Chant Populaire Anglais. English Popular Song.

1 º harpa: Geraldine Dumbill

2 º harpa: Leonor Medón

- Fais Dodo. Chant Populaire. Annie Challan (XX Siecle)

1 º harpa: Leonor Medón

2 º harpa: Geraldine Dumbill

- O´ Carolan´s Concerto. Folk Harp Duet. T. O´ Carolan (1670-1738)

1 º harpa: Leonor Medón

2 ° harpa: Geraldine Dumbill

- Les Pins de Charlannes pour Harpe et Piano (ou 2° Harpa) H. Renié

1 ° harpa: Geraldine Dumbill

2 ° harpa: Leonor Medón

## PLANIFICAÇÃO ANUAL

### 3º PERÍODO (Carga semanal 90 min.)

COMPETÊNCIAS GERAIS	COMPETÊNCIAS ESPECÍFICAS	CONTEÚDOS GERAIS	CONTEÚDOS ESPECÍFICOS	AVALIAÇÃO
1) Compreender, adquirir e aplicar conceitos básicos da MC	1) Desenvolver os conhecimentos adquiridos para uma correcta interpretação em grupo	1) Interpretação de peças de épocas e estilos diferentes	1) Origens da MC, contextualização histórica das peças do programa	
2) Evoluir no processo de ensino/aprendizagem	2) Tomar consciência, como grupo camerístico, do conceito de unidade sonora	2) Actuar como responsável do grupo a dirigir a interpretação colectiva ao mesmo tempo que executa a sua própria parte	2) Exercícios de técnica em conjunto	
3) Adquirir progressivamente hábitos e métodos de estudo adequados aos diferentes graus de dificuldade	3) Analisar e interpretar obras básicas do repertório que incluam vários estilos	3) Ler à primeira vista uma peça fácil	3) “My Dancing Day” - English Popular Song	Conforme os critérios de Avaliação

4) Desenvolver capacidade de auto-análise crítica	4) Analisar diversas gravações para desenvolver assim uma personalidade	4) Estudar em casa as peças do repertório do programa	4) “Fais Dodo” - Chant Populaire, Annie Challan (XX Siecle)	
5) Assumir um comportamento de cooperação com os outros	5) Incentivar o ensaio por parte dos alunos do agrupamento. Valorizar e utilizar este trabalho nas aulas.	5) Interpretação pública das peças de estilos e épocas diferentes	5) “O´ Carolan´s Concerto” - Folk Harp Duet, T. O´ Carolan (1670-1738)	
6) Ser responsável e autónomo	6) Apresentações em público	6) Interpretação pública de uma peça contemporânea com formação instrumental heterogénea	6) “Les Pins de Charlannes pour Harpe et Piano” (ou 2º Harpa), H. Renié	
7) Compreender um leque abrangente de história da música correlacionando-o com o conteúdo abordado na disciplina de MC		7) Exercícios de improvisação livre	7) Improvisação livre	

### **SUMÁRIOS DO DUO 9º ANO ( são dois tempos por aula - 45 min. + 45 min.: 90 min)**

AULA #1) 11/02 Quinta Feira, 10h10, 90 min: apresentação. Aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. A importância da MC. Contextualização histórica.

AULA #2) 18/02 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. Apresentação das peças a trabalhar. As alunas escolhem as diferentes partes da composição: harpa 1ª ou harpa 2ª. Contextualização histórica. TPC: pesquisar informação dos períodos históricos e dos compositores.

AULA #3) 25/02 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. Trabalho “sem o instrumento” da peça “My dancing day”, canção popular inglesa: análise global da peça, características do estilo, colocação das dedilhações e pedais. 1ª harpa: Geraldine Dumbill / 2ª harpa: Leonor Medón. Leitura à primeira vista da peça: “My Dancing Day”, com o instrumento. TPC: Trabalho individual da peça com o instrumento.

AULA #4) 03/03 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. As alunas explicam a informação encontrada na peça que estão a trabalhar: estilo, compositor, datas e contextualização histórica. Cada uma das alunas toca a sua parte. Surgem dificuldades nos aspectos técnicos e expressivos. Análise do tipo e tempo de estudo, e a sua relação com o rendimento. Auto-avaliação. TPC: Trabalho individual da peça com o instrumento.

AULA #5) 10/03 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. O duo toca a peça em conjunto. Diálogo (entre elas): “Quem é que vai dar as entradas e como é que vão ser? Qual é que vai ser o tempo? Quem é que está a fazer a melodia e quem acompanha? Quais é que são as dinâmicas? Onde é que estão as frases e as linhas de expressão?” Uma vez feita esta reflexão, discutem estratégias de ação individual e trabalham com os números de ensaio, as partes de maior dificuldade. Auto-avaliação. TPC: Trabalho individual da peça com o instrumento.

AULA #6) 17/03 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. As peças trabalhadas até agora são gravadas e filmadas para, finalmente, fazer uma auto-avaliação crítica na sala de aula. Exercícios de improvisação livre. TPC: Trabalho individual da peça com o instrumento.

AULA #7) 07/04 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. Trabalho “sem o instrumento” da peça “Fais dodo”, canção popular arranjada por Annie Challan: análise global da peça, características do estilo, colocação das dedilhações e pedais. 1ª harpa: Geraldine Dumbill / 2ª harpa: Leonor Medón. Leitura da peça com o instrumento. TPC: Trabalho individual da peça com o instrumento.

AULA #8) 14/04 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. As alunas explicam a informação que encontraram sobre a peça que estão a trabalhar: estilo, compositor, datas e contextualização histórica. Cada uma das alunas toca a sua parte. Aparecem dificuldades nos aspectos técnicos e expressivos. Análise do tipo e tempo de estudo, e a sua relação com o rendimento. Auto-avaliação. TPC: Trabalho individual das peças com o instrumento.

AULA #9) 21/04 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. Tocam a peça. Diálogo (entre elas): “Quem é que vai dar as entradas e como é que vão ser? Qual é que vai ser o tempo? Quem é que está a fazer a melodia e quem acompanha? Quais é que são as dinâmicas? Onde é que estão as frases e as linhas de expressão?” Uma vez feita esta reflexão, discutem estratégias de ação individual e trabalham com os números de ensaio, as partes de maior dificuldade. Auto-avaliação. TPC: Trabalho individual da peça com o instrumento.

AULA #10) 28/04 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. As peças trabalhadas até agora são gravadas e filmadas para, finalmente, fazer uma auto-avaliação crítica na sala de aula. Exercícios de improvisação livre. TPC: Trabalho individual da peça com o instrumento.

AULA #11) 05/05 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. Trabalho “sem o instrumento” da peça “O’ Carolan’s Concerto” de O’ Carolan (1670-1738): análise global da peça, características do estilo, colocação das dedilhações e pedais. 1ª harpa: Leonor Medón / 2ª harpa: Geraldine Dumbill. Leitura da peça com o instrumento. TPC: Trabalho individual das peças com o instrumento.

AULA #12) 12/05 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. As alunas explicam a informação que encontraram sobre a peça que estão a trabalhar: estilo, compositor, datas e contextualização histórica. As alunas tocam a sua parte. Aparecem dificuldades nos aspectos técnicos e expressivos. Análise do tipo e tempo de estudo, e sua relação com o rendimento. Auto-avaliação. TPC: Trabalho individual das peças com o instrumento.

AULA #13) 19/05 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. Tocam a peça. Diálogo (entre elas): “Quem é que vai dar as entradas e como é que vão ser? Qual é que vai ser o tempo? Quem é que está a fazer a melodia e quem acompanha? Quais é que são as dinâmicas? Onde é que estão as frases e as linhas de expressão?” Uma vez feita esta reflexão, discutem estratégias de ação individual e trabalham com os números de ensaio, as partes de maior dificuldade. Auto-avaliação. TPC: Trabalho individual da peça com o instrumento.

AULA #14) 26/05 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. As peças trabalhadas são gravadas e filmadas para, finalmente, fazer uma auto-avaliação crítica na sala de aula. Trabalho “sem o instrumento” da peça “Les Pins de Charlannes pour Harpe et Piano (ou 2ª Harpa)” de H. Renié: análise global da peça, carac-

terísticas do estilo, colocação das dedilhações e pedais. 1ª harpa: Leonor Medón / 2ª harpa: Geraldine Dumbill. Leitura da peça com o instrumento. TPC: Trabalho individual das peças com o instrumento.

AULA #15) 02/06 Quinta Feira, 10h10, 90 min: aquecimento/alongamentos. Técnica conjunta: escalas e arpejos. As alunas explicam a informação que encontraram sobre a peça que estão a trabalhar: estilo, compositor, datas e contextualização histórica. Cada uma das alunas toca a sua parte. Aparecem dificuldades nos aspectos técnicos e expressivos. Análise do tipo e tempo de estudo e sua relação com o rendimento. Diálogo (entre elas): “Quem é que vai dar as entradas e como é que vão ser? Qual é que vai ser o tempo? Quem é que está a fazer a melodia e quem acompanha? Quais é que são as dinâmicas? Onde é que estão as frases e as linhas de expressão?” Uma vez feita esta reflexão, discutem estratégias de ação individual e trabalham com os números de ensaio, as partes de maior dificuldade. Auto-avaliação. TPC: Trabalho individual da peça com o instrumento.

## QUESTIONÁRIO

*Pensar é começar a mudar. Todo o ser, porque é imperfeito, é passível de mudança, de progresso e de aperfeiçoamento. E isso só é possível a partir de uma reflexão sobre si mesmo e sobre as suas acções. A avaliação da prática leva a descobrir falhas e possibilidades de melhoria. Quem não reflete sobre as práticas acomoda-se, repete erros e não se mostra profissional. (Hypolitto, 1999, p.1)*

Parece-me justo refletir sobre a minha prática pedagógica, quando peço aos meus alunos para reflectirem artisticamente. Como professora reflexiva que tento ser, para compreender se algumas das problemáticas anteriores tinham sido relevantes, ou se a disciplina realizou aquilo a que se propôs, ou se existe algum factor que nela pode ser melhorado, resolvi criar um questionário para alunos e professores, confiando que as respostas dadas me fariam reflectir mais cristalinamente sobre a disciplina e o meu desempenho docente.

1) O estudo de MC contribuiu para te tornares num músico mais completo?

Sim \_\_\_\_\_ Não \_\_\_\_\_

2) Esta disciplina contribuiu para que ouvisses música de uma maneira diferente?

Sim \_\_\_\_\_ Não \_\_\_\_\_

3) Esta disciplina motivou-te para estudar mais?

Sim \_\_\_\_\_ Não \_\_\_\_\_

4) Assinala com um "X" as várias vantagens que o ensino da MC te trouxe:

a) Maior escuta

b) Maior confiança na *performance*

c) Maior diversão

d) Maior conhecimento de possibilidades tímbricas no instrumento

e) Maior responsabilidade

f) Maior curiosidade em ouvir mais música

g) Outras: Se assinalaste "outras" na resposta anterior, descreve quais as vantagens que a disciplina te ofereceu que não constam na lista anterior.

5) Descreve aquilo que mais te agradou nesta disciplina.

6) Quais foram as maiores dificuldades que encontraste nesta disciplina?

7) Gostavas de ter tido esta disciplina mais cedo em anos anteriores (desde o ensino básico)?

8) Gostavas que esta disciplina continuasse até ao fim dos teus estudos?

9) Achas que esta disciplina é importante?

10) Que sugestões pessoais dás para melhorar a disciplina?

## **ANÁLISE DE DADOS**

Esta técnica de inquérito (questionário) foi aplicada a 10 sujeitos de investigação, para procedimento de análise qualitativa dos dados. Analisemos alguns dos dados diretos obtidos:

- 90% dos alunos e professores acham que o estudo de MC contribuiu para que se tornassem músicos mais completos;
- 70% dos alunos e professores concordam que a disciplina contribuiu para que ouvissem mais música, ouvindo-a também de uma forma diferente;
- 100% gostaria de ter tido esta disciplina mais cedo e também gostaria de continuar;
- 70% dos alunos e professores sentem-se mais motivados quando estudam em casa;
- 70% sentem mais segurança nas apresentações em público.

Na pergunta 4, sobre a descrição das vantagens que a disciplina ofereceu e que não constam na lista do questionário, as justificações das respostas positivas foram interessantes:

- “(...) adquirir mayor conocimiento sobre compositores y repertório para música de cámara.”
- “(...) a experiência de tocar em grupo.”
- “(...) um maior grau de autonomia na interpretação da obra, quando o grupo trabalha sem o auxílio de um maestro. Mais possibilidades de conhecer diferentes instrumentações do que somente os agrupamentos instrumentais consagrados (orquestra sinfónica, banda sinfónica, etc).”

Por outro lado, na pergunta 5, onde os alunos e professores descrevem aquilo que mais gostaram e aprenderam nesta disciplina, justificaram a resposta assim:

- “(...) o que mais gostei nesta disciplina foi a possibilidade de partilhar o palco com outra pessoa, o que me ensinou a ajudar mais o outro, a estar atento a quem mais está a tocar e a ser um só, na sua sintonia.”
- “(...) autonomia na performance: tocar sem auxílio de um maestro, discutir e refletir diferentes possibilidades interpretativas com o grupo, explorar diferentes sonoridades no contexto do Ensemble.”
- “(...) tocar con otros músicos.”

- “(...) aprendi a trabalhar em equipa, a confiar e apoiar-me noutra pessoa, num “projeto”.
- 
- “(...) O mais interessante é a interação entre os vários intérpretes. Também a possibilidade de fazer música diferente da música para solista, muito habitual na guitarra. Por isso, tive a oportunidade de fugir um pouco ao repertório unicamente guitarrístico.”

Prosseguindo em mais uma constatação interessante, em relação à pergunta de quais foram as maiores dificuldades que encontraram nesta disciplina, as respostas foram as seguintes:

- “(...) a la hora de ensayar, se los músicos no van todos en la misma dirección y la energía no fluye puede ser difícil.”
- “(...) não encontrei muitas dificuldades, talvez só o facto de depender de outros.”
- “(...) tocar sem o auxílio de um naipe.”
- “(...) organizar los ensayos.”
- “(...) tocar correctamente ao mesmo tempo que outra pessoa, e concentrar-me para que a peça ficasse perfeita.”
- 
- “(...) aprender a ouvir; aprender a ouvir o(s) colega(s); aprender a respirar juntos; aprender a sentir a música da mesma forma.”

Quando confrontados com a pergunta 9: “achas que esta disciplina é importante?”, justificaram a escolha da seguinte forma:

- “(...) é muito importante, já que amplia as capacidades e os conhecimentos de um músico e abre outros caminhos a explorar.”
- “(...) sem dúvida. Por proporcionar desafios distintos das disciplinas já comumente dadas no currículo, e por isso, complementar a formação do jovem músico, e tornar a sua área de atuação mais abrangente.”
- “(...) para mi la música de cámara es importante desde el punto de vista social y humano : la importancia de ser tolerante al tocar con otras personas, flexible. El estar

dispuesto a hacer las cosas de más de una manera y la importancia de aceptar y adaptarse a la diversidad de personalidades que existen.”

- “(...) é evidente que julgo ser uma disciplina de carácter fulcral na formação auditiva e artística de qualquer músico, profissional ou amador. Os caminhos no futuro podem ser diferentes, mas a formação camerística deveria ser obrigatória, pois não só nos dá regras de convivência musical, como nos ensina a escutar o que o outro nos diz. É uma bela lição de diálogo, de partilha de emoções, de respeito pela individualidade, do espaço necessário para o outro se evidenciar.”

Finalmente na pergunta 10, em relação às sugestões pessoais para o melhoramento da disciplina, as respostas foram:

- “(...) acho que a disciplina está bem assim, mas acho que devia ter mais peso e ser mais visível, devia fazer-se mais concertos e apresentações, porque é mais divertido aprender música e fazer música assim. Dividir o palco com outras pessoas, deu-me mais confiança, e ao mesmo tempo, criou laços de cumplicidade entre a professora e os alunos.”
- “(...) me gustaría tener mas horas de música de cámara semanalmente.”
- “(...) não podia ser melhor.”
- “(...) ter opções de peças e escolha. Tocar com outros instrumentos e estilos de música.”

## **AUDIÇÃO FINAL**

É muito importante trabalhar no espaço cénico (palco), ensaios, audições de turma, exposições prévias à interpretação no palco, audições conjuntas, etc. A audição final terá uma duração de 10 min., a realizar-se no momento em que a avaliação terminou. A presença dos alunos é obrigatória (para avaliar a disciplina de Orquestra). Os alunos mostraram-se igualmente interessados em participar. Determinei para esta audição, fazer uma programação que correspondesse a exercícios feitos ao longo do ano, que reflectissem a aculturação dos alunos.

## SEMANA CULTURAL – 2016

Quinta-feira, 9 de junho de 2016 - 11h  
Auditório do CMP

### Programa:

English Suite Nr. 5 - John William Duarte  
*I. Greensleeves*  
*II. Lady Mairsey*  
*III. The Scolding Wife*

Tico-tico no Fubá - Zequinha de Abreu

**Orquestra de Guitarras do 3º Ciclo do Conservatório de Música do Porto**  
**Tiago Cassola - Direção**

My Dancing Day - English Popular Song  
Fais Dodo - Annie Challan  
*Leonor Médon, Gerakline Dumbill - Harpas*

Heatherwood Portrait - James Barnes

Variations on a French Folk Song - Franco Cesarini

Symphony Nr. 1 "Classical" - Serge Prokofiev  
- Gavotte

Symphony Nr. 1 - Johannes Brahms  
- Andante: Allegro non troppo

Millenium - Richard Meyer

**Orquestra do 3º Ciclo do Conservatório de Música do Porto**  
**Fernando Marinho - Direção**

### Professores de naipe:

*Joana Gonçalves, Alexandre Correia, Susana Cordeiro, Oksana Shvets, João Alvarenga, Elen Telles, Ruben Castro, Francisco Soares e Angelica Vasquez*



Fig. 19. Programa da apresentação do duo de Música de Câmara.

## PROJECTO - REFLEXÃO FINAL

Averigui que o balanço anual foi positivo, e através da análise estatística, apercebi-me que, com a MC, a forma de ouvir música, o sentido da responsabilidade e a motivação dos alunos são modificados, o que por si só, é já um resultado enriquecedor. Verifiquei, também, que a vontade das alunas seria de ter acesso a esta disciplina mais cedo no seu percurso académico musical. Gostariam de continuar com a disciplina no próximo ano.

Como professora, depois de analisar o balanço do acompanhamento destes jovens músicos, apercebi-me de vários acontecimentos interessantes. As duas alunas demonstraram insegurança, denotaram timidez e, numa primeira fase, recusaram participar na audição (“nós sozinhas? Nem pensar!”). Com o passar dos dias essa situação melhorou e, quando perceberam o repertório, passaram a dominá-lo e até se divertiram com a música.

Constatei também que o processo de interação entre os instrumentos foi relevante para as alunas no desenvolvimento da técnica instrumental, da disciplina corporal, da dicotomia ten-

são/relaxamento, do direcionamento gestual e respiratório, em função do discurso musical, para facilitar o emergir de uma consciência consistente e expressiva. O *feedback* das alunas foi muito positivo, as duas adoraram a experiência.

Senti que, no geral, houve evoluções consideráveis, que vão desde uma melhoria no tempo, na linguagem, na articulação, no controlo auditivo (percepção e diálogo musical vivenciado), dramaticidade instrumental e cénica (imaginação, comunicabilidade, rapidez de reação em palco) até uma descoberta de valores como hierarquia, ética e disciplina em função da melhor organização racional do trabalho em conjunto, ensaios e apresentações. As alunas tornaram-se mais independentes e com mais iniciativa pessoal. O Martín Buber diz: *“Neste mundo cada pessoa representa algo novo, algo que nunca ainda existiu, algo único e original. Cada pessoa deve saber que nunca tem existido no mundo ninguém semelhante a ele/a, porque se houvesse existido alguém semelhante a ele/a, já não seria necessária a sua existência. Cada pessoa no mundo é uma coisa nova e está chamada para realizar a sua peculiaridade. Isso é precisamente o que cada pessoa tem de defender de si própria”* (Buber, 1973, p.117).

A audição final fez parte da apresentação da orquestra do Conservatório do terceiro ciclo, no dia 9 de Junho, no grande auditório do Conservatório às 11h. Finalmente, por falta de tempo, as alunas não conseguiram tocar todo o programa que tinham trabalhado ao longo do último período, e ficaram um pouco tristes por este facto. O programa que apresentaram foi: “Fais Dodo” de Annie Challan e “My Dancing Day” canção anónima inglesa. O balanço da audição foi fantástico. As alunas, no geral, apresentaram-se bastante nervosas e receosas do que poderia acontecer, porque seria a primeira *performance* do duo com audiência. No entanto, durante o concerto, com a concentração ao máximo, as interpretações foram muito interessantes, com uma dinâmica interativa bastante alta que superou, em certo ponto, o trabalho feito em contexto de sala. Como estavam a tocar para os pais, era expectável que encarassem mais seriamente todo o processo criativo. Felicitei as alunas pelo esforço e a *performance* e foi-me comunicada a nítida vontade de continuação desta oferta pedagógica, no próximo ano lectivo.

Penso que a disciplina de MC promove a participação democrática na aula: este princípio está baseado em promover uma atitude reflexiva e crítica, o que poderá ser aplicado aos processos de aprendizagem futuros, planificação do currículo, conteúdos, organização e avaliação: auto-avaliação, avaliação do processo e avaliação do professor.

Nós, os professores, devemos ter a inovação e investigação sempre presentes, devemos pesquisar e analisar fórmulas para oferecer ao aluno uma formação de melhor qualidade. É um objetivo da escola que deve valorizar a inovação e investigação permanentes como estra-

tégias principais na forma de entender o ensino/a pedagogia.

Os bons professores sabem que a sua competência científica e pedagógica é um factor decisivo para a qualidade da educação nas nossas escolas. Por isso, investem na formação contínua, reflectem de forma crítica e sistemática sobre as suas práticas. Partilham saberes e experiências, e mostram abertura à inovação e à mudança. Os bons professores dedicam-se ao ensino com entusiasmo. Acreditam na importância da profissão docente para a construção de uma sociedade melhor, alicerçada em conhecimento e valores. Apesar das dificuldades, sentem orgulho na sua missão de formar pessoas, despertar vocações e construir futuros. Os bons professores deixam marcas positivas nas vidas dos seus alunos. *“Um bom docente vai favorecer o desenvolvimento de um saber-fazer social, um saber-ser, que permita ao aluno, situar-se a si mesmo, no seu próprio mundo e em relação ao universo, ajudando-o a tornar-se num indivíduo socialmente válido, crítico e útil”* (CNE, 2000, p.87)

## BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Freddy. Études en forme d'exercices pour petite harpe. Paris: J. Hamelle et Cie, 2010.

BANDURA, Albert. Auto-eficacit . Le sentiment d'efficacité personnelle. Traduc o de Jacques Lecomte. 2a. Ed. Bruxelas, De Boeck & Larcier s.a., 2007.

BARRY, Nancy. The Effects of Practice Strategies, Individual Differences in Cognitive Style, and Gender upon Technical Accuracy and Musicality of Student Instrumental Performance. *Psychology of Music*, vol.20, n  2, 1992.

BERIO, Luciano. Entrevista sobre a Música Contemporânea (realizada por Rosana Dalmonte). Rio de Janeiro: Ed. Civiliza o Brasileira, 1988.

BILLAUDOT, Gerard. Pi ces classiques pour la harpe celtique. Vários autores. Editor Gerard Billaudot, 1980.

BORÉM, Fausto. Metodologia de pesquisa em performance musical no Brasil:Tendências, alternativas e relatos de experiência. *Cadernos da P sGradua o*, vol.5, no 2. Campinas: UNICAMP, 2001, p.19-33. Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance. *Revista da ABEM*, vol. 14. Porto Alegre, 2006.

BRUNER, Jerome Seymour. *The Process of Education*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

CALVO-MANZANO, Maria Rosa. *Técnicas ARLU: naturalidad en las técnicas*. Madrid: ARLU ediciones, 2000.

CALVO-MANZANO, Maria Rosa. *Tratado analítico de la técnica y estética del arpa*. Madrid: ARLU ediciones, 1987.

CARDASSI, Luciane. Pisando no Palco: prática de performance e produ o de recitais. *Anais do Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*, Belo Horizonte, 2000.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD; Mary. *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2002.

COIMBRA, Susana Maria Gonçalves. Estudo diferencial da auto-eficácia em alunos do 9º ano. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto, 2000.

ESPERIDIÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. Revista da ABEM, no 7. Porto Alegre, set. 2002.

FOWLER, Charles B. The Crane Symposium: toward na understanding of the teaching and learning of Musical Performance. Postdam: Postdam College, 1988.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios. Música Hodie, vol. 6, no 1. Goiânia: UFG, 2001.

GINSBORG, Jane. Strategies for Memorizing Music. In: WILLIAMON, Aaron. Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance. Nova York: Oxford University Press, 2004.

GLASER, Scheila; FONTEERRADA, Marisa. Músico-Professor: uma questão complexa. Música Hodie, vol. 7, no 1. Goiânia: UFG, 2007.

GORDON, Stewart. Etudes for Piano Teachers. Oxford University Press, Nova York, 1995.

GONZÁLEZ-PÉREZ, Joaquín y Criado del Pozo, María José. Psicología de la educación para una enseñanza práctica. Editorial CCS. Madrid, 2003.

GRANDJANY, Marcel. First grade pieces for harp. Carl Fischer Music Publisher, Paris, 1965.

HALLAM, Susan. Instrumental Teaching: a practical guide to better teaching and learning. Oxford: Ed. Heinemann, 1998.

HARDER, Rejane. Algumas considerações a respeito do ensino do instrumento. Opus, vol. 14, no 1. Goiânia, 2008.

HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1988.

HARGREAVES, David J. Música y Desarrollo Psicológico. Barcelona, 1998.

Temario para la preparación de Oposiciones: Educación Musical. Editorial Mad, Sevilla, 1995.

THEEUWES, Jan. Cognitive control of attention and action: issues and trends. *Psychological Research*, 2002.

HUDSON, Glenn; ROLAND, David. Performance Anxiety. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary. *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

JØRGENSEN, Harald. Strategies for Individual Performance. In: WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Nova York: Oxford University Press, 2004.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1987. 2ª ed KIRCHNER, Joann. *Managing musical performance anxiety*. *American Music Teacher*, 2005.

KOCH, Christof; TSUCHIYA, Naotsugu. Attention and consciousness: two distinct brain processes. *TRENDS in Cognitive Sciences*, 2006.

PASCUAL MEGÍAS, Pilar. *Didáctica de la Música*. Madrid: Pearson Educación, 2002.

LAWSON, Colin James; STOWELL, Robin. *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LIEBERMAN, Matthew. *Intuition: A Social Cognitive Neuroscience Approach*. *Psychological Bulletin*, 2000.

LUCKESI, Cipriano Carlos. *Avaliação da aprendizagem na escola: reelaborando conceitos e recriando a prática*. Salvador, Malabares Comunicações e Eventos, 2005.

RENIÉ, Henriette. *Méthode complète de harpe*. Paris: Alphonse Leduc, 2008.

SALAS MERINO, Vicente. *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Madrid: Vision Net, 2005.

SCHULMAN, Lee S. *El saber y entender la profesion docente*. *Estudios Publicos* n.99, Santiago-Chile, 2005.

SCHUNK, Dale H. *Self-Regulated Learning from Teaching to Self-Reflective Practice*. New

York, 2006.

TORRES DEL RINCÓN, Marta. *Al unísono. Guía esencial para la práctica de la música de cámara.* Alpuerto, 2015.

WEIDENSAUL, Jane. *Scientific Practice: A Manual for Harp Students.* París: Willow Hall Press, 1978.

## ANEXOS

ANEXO I

Fig.20 Peças do programa da disciplina de música de câmara

**O'CAROLAN'S CONCERTO**  
Folk Harp Duet  
Harp I

T. O'Carolan (1670-1738)  
arr. by Leone Paulson

Boldly  $\text{♩} = 132$

I

II

I

II

I

II

171

System 1: First system of music. It consists of two grand staves, labeled I and II. Staff I contains two treble clefs with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with fingerings 3 2 1, 3 2 1, and 1 2 3 4 1 2. The left hand has a rhythmic accompaniment. Staff II contains two bass clefs with the same key signature and time signature. The right hand has a rhythmic accompaniment, and the left hand has a bass line. A dynamic marking of *mf* is present in the middle of the system.

System 2: Second system of music. It consists of two grand staves, labeled I and II. Staff I contains two treble clefs with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with fingerings 3 1 2 1, 3 1 2 1, and 3 1 2 1. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. Staff II contains two bass clefs with the same key signature and time signature. The right hand has a melodic line with fingerings 3 1 2 1, 3 1 2 1, and 3 1 2 1. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. A circled number 15 is at the beginning of the system.

System 3: Third system of music. It consists of two grand staves, labeled I and II. Staff I contains two treble clefs with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with fingerings 3 2 1 2 3 2 1 4, 3 2 1 4 3 2 1 4, and 3 1 2 3 4 3 2 1 4. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings of *f* and *ff* are present. Staff II contains two bass clefs with the same key signature and time signature. The right hand has a rhythmic accompaniment, and the left hand has a bass line. Dynamic markings of *f* and *ff* are present. A circled number 15 is at the beginning of the system.

I

23 *mf* L.H. R.H. Set Ab III L.H. 1 2 3 4

II

23 *mf* Set Ab III

I

27 L.H. Set Ab III L.H. *mp* R.H. L.H. *mf* R.H.

II

27 *mp* Set Ab III *mf* *sva*

I

*pp*

II

*pp* *sva*

The musical score is divided into two systems, I and II, each with a right-hand (R.H.) and left-hand (L.H.) part. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 32, 36, and 36 are circled. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score features various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

**System I:**  
Measure 32: *mf*. R.H. and L.H. play eighth-note patterns.  
Measure 33: *mf*. R.H. and L.H. play eighth-note patterns.  
Measure 34: *p*. R.H. and L.H. play eighth-note patterns.  
Measure 35: *p*. R.H. and L.H. play eighth-note patterns.

**System II:**  
Measure 36: *f*. R.H. and L.H. play eighth-note patterns.  
Measure 37: *f*. R.H. and L.H. play eighth-note patterns.  
Measure 38: *p*. R.H. and L.H. play eighth-note patterns.

**System III:**  
Measure 39: *f*. R.H. and L.H. play eighth-note patterns.  
Measure 40: *f*. R.H. and L.H. play eighth-note patterns.  
Measure 41: *ff*. R.H. and L.H. play eighth-note patterns.



## 8. My Dancing Day

2<sup>eme</sup> Harpe/2<sup>nd</sup> HarpChant Populaire Anglais  
English popular song

*Vivant*

*f*

*f*

*f*

*p*

*cresc.*

*f*

*Cecilia Borba*

# LES PINS DE CHARLANNES

pour Harpe et Piano (ou 2<sup>de</sup> Harpe)

H. RENIÉ

The musical score is arranged in two systems. The first system is for the Harp (HARPE) and Piano (PIANO ou 2<sup>de</sup> HARPE). The Harp part is in 3/4 time, marked *Moderato* 2, and begins with a *p* dynamic. The Piano part is also in 3/4 time, marked *Moderato*, and begins with a *dolce pp* dynamic. The second system continues the Harp part with *cresc.* and *poco più marc.* markings, and the Piano part with *poco cresc.* and *poco più* markings. The score concludes with *dim.* and *pp* markings in both parts.

Handwritten notes: *p*, *4 1*, *1 2 3*, *3 2 1*

This system shows the first four measures of the piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs and a handwritten *4 1* above the first measure. The left hand provides a bass line with slurs and handwritten notes *1 2 3* and *3 2 1*.

*poco marc. il canto, ma sempre dolce*

Handwritten notes: *mudar githa*

This system contains the first four measures of the vocal line. The lyrics *mudar githa* are written below the notes. The tempo and mood are indicated as *poco marc. il canto, ma sempre dolce*.

Handwritten notes: *4 1*, *1 3 4*, *poco più*

This system shows the next four measures of the piano accompaniment. The right hand has slurs and a handwritten *4 1* above the first measure. The left hand has slurs and handwritten notes *1 3*. The instruction *poco più* is written below the second measure.

Handwritten note: *poco più*

This system shows the next four measures of the piano accompaniment. The instruction *poco più* is written below the second measure.

Handwritten notes: *4 1*, *1*, *4*, *4 2*, *1*, *2*, *cresc.*, *f*, *dolce*

This system shows the next four measures of the piano accompaniment. The right hand has slurs and handwritten notes *4 1*, *1*, *4*, *4 2*, and *1*. The left hand has slurs and handwritten notes *2* and *1*. The instruction *cresc.* is written below the second measure, *f* below the third, and *dolce* below the fourth.

Handwritten notes: *cresc.*, *f*

This system shows the final four measures of the piano accompaniment. The instruction *cresc.* is written below the second measure, and *f* below the third.

First system of musical notation. The piano staff (top) contains a melodic line with a 'cresc.' marking. The bass staff (bottom) contains a bass line with a '34' marking and a '2' marking above a slur.

Second system of musical notation. The piano staff (top) contains a melodic line with a 'pp' marking and a 'cresc.' marking. The bass staff (bottom) contains a bass line.

Third system of musical notation. The piano staff (top) contains a melodic line with a 'p dolce' marking and a 'f' marking. The bass staff (bottom) contains a bass line with a '3' marking.

Fourth system of musical notation. The piano staff (top) contains a melodic line with a 'dolce pp' marking and a 'f' marking. The bass staff (bottom) contains a bass line.

Fifth system of musical notation. The piano staff (top) contains a melodic line with a 'Poco rit.' marking and a 'Tempo' marking. The bass staff (bottom) contains a bass line with a 'mf' marking.

Sixth system of musical notation. The piano staff (top) contains a melodic line with a 'Poco rit.' marking and a 'Tempo' marking. The bass staff (bottom) contains a bass line with a 'cresc.' marking and a 'p' marking.

dim. -

Rall. -

pp

Tempo

*p*

Poco allarg.

Tempo

*p dolce*

Poco allarg.

Tempo

dim. e colla parte

Tempo

pp colla parte

# 14. Fais Dodo

pour Harpe Celtique et Harpe ou 2 Harpes  
for Little Harp and Harp or two Harps

Chant populaire/Popular song  
Harmonisé par/ Harmonized by  
Annie CHALLAN  
XX<sup>e</sup> Siècle

*♩. = 52*

Harpe Celtique  
Little Harp

*mf* *f*

Harpe à pédales  
Harp  
with pedals

*mf* *f*

A

*mf*

Reproduit avec l'autorisation des Editions Alphonse Leduc, Paris.

25 266 H.L.

**B** *rall.*

*mf* *f* *rall.*

sol la# sol# fa

*a tempo* **C**

*mf* *mf*

*rall.*

*rall.*

## Anexo II – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO

### ALUNO B

#### Aula #1) 16/12/2016 Aluno B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO

Contextualização: Aula leccionada pela professora Cooperante Áurea Guerner, assistida pela mestranda Angélica Vázquez.

Nível da aluna: A aluna B é uma das melhores alunas da escola, é estudiosa e pretende ingressar no ensino superior, como tal é esforçada. Tem um *background* muito bom de ensino clássico e transcende a idade média dos alunos do 7º grau, pelo que apresenta um nível de maturidade maior. É uma aluna dedicada, estudiosa, atenta e reflexiva. Tem um excelente nível de autonomia e a maior exigência para a professora é o facto de poder ser testada cientificamente ao limite em todas as aulas. É uma aluna de manutenção rigorosa e exige o máximo da professora, sendo essas demonstrações de conhecimento o que mais a motiva.

ALUNO	ALUNO B
MÓDULO	7º Grau
HORÁRIO	11H-12H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

#### ***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma aula técnica e de repertório. Trabalha-se o Estudo nº 28 do livro “Bochsa Op.34” de Nicholas Charles Bochsa, peça nº 3 “*Sarabande*” de M. Grandjany e “*La Melancolie*” de Félix Godefroid (1890). Os estudos e as peças deste nível estão integrados no programa da disciplina.

#### ***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

Os estudos são avançados e a aluna sendo proficiente encontra-se no nível correto para tocá-los. A peça é exigente mas a aluna também consegue fazê-la e como tal a professora arrisca.

### ***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre o professor e o aluno nas aulas individuais de instrumento, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração do aluno pelo professor, o que mostra que é de facto um aluno maduro, pelo que o ambiente de aula é muito saudável, sempre que o professor felicita ou repreende o aluno ele sabe que é para seu benefício e esforça-se para corresponder.

### ***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

A professora tem um excelente grau de proximidade com a aluna, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, no entanto sempre que pede a aluna para executar algo fala-lhe de uma forma muito calma e segura com um tom de voz médio.

### ***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para a aluna executar melhor o exercício.
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

### ***Como foram avaliados os alunos?***

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício.
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte.

### ***Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?***

Pontualmente a professora pede a aluna a sua opinião sobre a sua performance. No entanto muitas vezes, principalmente quando a performance é menos positiva, a aluna muitas vezes oferece esse *feedback* automaticamente. No final da aula a aluna é motivada a comentar a sua performance.

### ***O tempo da aula foi bem gerido?***

Perfeitamente gerido. No final, a professora ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

### ***O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?***

A professora não utilizou o metrónomo toda a aula, a aluna apresenta um tempo um pouco oscilante, a utilização desse utensílio poderia fazer com que a aula rendesse a outro nível, melhorando simultaneamente o sentido de tempo da aluna.

## **Aula #2) 06/12/2016 Aluno B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pela professora Cooperante Áurea Guerner, assistida pela mestrandia Angélica Vázquez.

Nível da aluna: A aluna B é uma das melhores alunas da escola, é estudiosa e pretende ingressar no ensino superior, como tal é esforçada. Tem um *background* muito bom de ensino clássico e transcende a idade média dos alunos do 7º grau, pelo que apresenta um nível de maturidade maior. É uma aluna dedicada, estudiosa, atenta e reflexiva. Tem um excelente nível de autonomia e a maior exigência para a professora é o facto de poder ser testada cientificamente ao limite em todas as aulas. É uma aluna de manutenção rigorosa e exige o máximo da professora, sendo essas demonstrações de conhecimento o que mais a motiva.

ALUNO	ALUNO B
MÓDULO	7º Grau
HORÁRIO	11H-12H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

### ***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma aula técnica e de repertório. Trabalha-se a peça nº 6 de Bach/Grandjany e “Fantasia” de M. Grandjany. Os estudos e as peças deste nível estão integrados no programa

da disciplina. Fala-se do programa final na sala de aula: quatro estudos retirados do livro “Bochsa Etudes Op.34 (I ou II Vol.)” ou “Bach/Grandjany Etudes for Harp”, um trecho de orquestra, um estudo de concerto, um andamento de sonata ou de concerto e duas obras de diferentes épocas.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

A professora escolhe o repertório em relação ao ritmo da aprendizagem da aluna. Essas peças são-lhe atribuídas consoante a maturidade, o grau técnico e o nível de compreensão da linguagem.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre a professora e a aluna nas aulas individuais de instrumento, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração da aluna pela professora, o que mostra que é de facto uma aluna madura, pelo que o ambiente de aula é muito saudável, sempre que a professora felicita ou repreende a aluna, ela sabe que é para seu benefício e esforça-se para corresponder.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

A professora tem um excelente grau de proximidade com a aluna, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, no entanto sempre que pede a aluna para executar algo fala-lhe de uma forma muito calma e segura com um tom de voz médio.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para a aluna executar melhor o exercício.
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

***Como foram avaliados os alunos?***

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício.

- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte.

**Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?**

Pontualmente a professora pede a aluna a sua opinião sobre a sua performance. No entanto muitas vezes, principalmente quando a performance é menos positiva, a aluna muitas vezes oferece esse *feedback* automaticamente. No final da aula, a aluna é motivada a comentar a sua performance.

**O tempo da aula foi bem gerido?**

Perfeitamente gerido. No final a professora ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

**O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?**

Creio que nada a apontar, foi usado o metrónomo e a aluna foi excelente mesmo com a dificuldade dos estudos.

**Aula #3) 12/01/2016 Aluno B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pela professora Cooperante Áurea Guerner, assistida pela mestranda Angélica Vázquez.

Nível da aluna: A aluna B é uma das melhores alunas da escola, é estudiosa e pretende ingressar no ensino superior, como tal é esforçada. Tem um *background* muito bom de ensino clássico e transcende a idade média dos alunos do 7º grau, pelo que apresenta um nível de maturidade maior. É uma aluna dedicada, estudiosa, atenta e reflexiva. Tem um excelente nível de autonomia e a maior exigência para a professora é o facto de poder ser testada cientificamente ao limite em todas as aulas. É uma aluna de manutenção rigorosa e exige o máximo do professor, sendo essas demonstrações de conhecimento o que mais a motiva.

ALUNO	ALUNO B
MÓDULO	7º Grau
HORÁRIO	11H-12H

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma aula técnica e de repertório. Trabalham-se exercícios técnicos, um trecho de orquestra: a cadência “*Valsa das Flores*” de P.L. Tchaikovsky, a peça nº 8 de J.S. Bach/arr. M. Grandjany e “*Fantasia*” de M. Grandjany para as provas da OJ.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

A professora conseguiu motivar a aluna com reforço positivo, implementando-lhe a noção de esforço como meio de alcançar objetivos. A professora manteve sempre um ambiente de muita concentração e atenção por parte da aluna, sempre elogiando o progresso dela. As más posturas foram constantemente corrigidas.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre a professora e a aluna nas aulas individuais de instrumento, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração da aluna pela professora, o que mostra que é de facto uma aluna madura, pelo que o ambiente de aula é muito saudável, sempre que a professora felicita ou repreende a aluna, ela sabe que é para seu benefício e esforça-se para corresponder.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

A professora tem um excelente grau de proximidade com a aluna, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, no entanto sempre que pede a aluna para executar algo fala-lhe de uma forma muito calma e segura com um tom de voz médio.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para a aluna executar melhor o exercício

- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

### **Como foram avaliados os alunos?**

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício.
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte

### **Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?**

Pontualmente a professora pede a aluna a sua opinião sobre a sua *performance*. No entanto muitas vezes, principalmente quando a *performance* é menos positiva, a aluna oferece esse *feedback* automaticamente. No final da aula a aluna é motivada a comentar a sua *performance*.

### **O tempo da aula foi bem gerido?**

Perfeitamente gerido. No final, a professora ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

### **O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?**

Creio que nada a apontar, a professora destacou as principais vantagens da aluna, e os principais defeitos corrigindo-os atempadamente e com segurança.

## **Aula #4) 20/01/2016 Aluno B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pela professora Cooperante Áurea Guerner, assistida pela mestranda Angélica Vázquez.

Nível da aluna: A aluna B é uma das melhores alunas da escola, é estudiosa e pretende ingressar no ensino superior, como tal é esforçada. Tem um *background* muito bom de ensino clássico e transcende a idade média dos alunos do 7º grau, pelo que apresenta um nível de maturidade maior. É uma aluna dedicada, estudiosa, atenta e reflexiva. Tem um excelente nível de autonomia e a maior exigência para a professora é o facto de poder ser testada cientificamente ao limite em todas as aulas. É uma aluna de manutenção rigorosa e exige o máximo

da professora, sendo essas demonstrações de conhecimento o que mais a motiva.

ALUNO	ALUNO B
MÓDULO	7º Grau
HORÁRIO	11H-12H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma aula técnica e de repertório. Trabalham-se exercícios de escalas, Estudo nº 28 do livro “Bochsa Op.34” de Nicholas Charles Bochsa, peça nº 3 “Sarabande” de M. Grandjany e “La Melancolie” de Félix Godefroid (1890). Os estudos e as peças deste nível estão integrados no programa da disciplina.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

Os estudos são avançados e a aluna sendo proficiente encontra-se no nível correto para tocá-los. As peças são exigentes mas a aluna também consegue fazê-las. Como tal a professora arrisca.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre a professora e a aluna nas aulas individuais de instrumento, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração da aluna pela professora, o que mostra que é de facto uma aluna madura. O ambiente de aula é muito saudável, sempre que a professora felicita ou repreende a aluna, ela sabe que é para seu benefício e esforça-se para corresponder.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

A professora tem um excelente grau de proximidade com a aluna, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, no entanto sempre que pede a aluna para executar algo fala-lhe de uma forma muito calma e segura com um tom de voz médio.

### ***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para a aluna executar melhor o exercício.
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

### ***Como foram avaliados os alunos?***

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício.
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte.

### ***Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?***

Pontualmente a professora pede a aluna a sua opinião sobre a sua performance. No entanto muitas vezes, principalmente quando a *performance* é menos positiva, a aluna oferece esse *feedback* automaticamente. No final da aula a aluna é motivada a comentar a sua *performance*.

### ***O tempo da aula foi bem gerido?***

Perfeitamente gerido. No final a professora ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

### ***O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?***

Creio que nada a apontar, a professora destacou as principais vantagens da aluna, e os principais defeitos corrigindo-os atempadamente e com segurança. Conseguiu motivar a aluna durante todo o ciclo de aula e sistematizou a matéria para estudar futuramente.

## **Aula #5) 02/03/2016 Aluno C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pelo professor Cooperante Paulo Gomes, assistida pela

mestranda Angélica Vázquez.

Nível do aluno: O aluno C é um aluno de piano do 6º Grau e tem formação clássica. Decidiu mudar para a especialidade de *Jazz* há pouco tempo (só teve 3 aulas até agora) e, como tal, os seus conhecimentos são, ainda, poucos. O aluno é dedicado, no entanto, em termos motivacionais apresenta a necessidade de ser gerido com bastante sensibilidade e com reforços positivos pelo professor. O aluno está a dar os primeiros passos na improvisação.

ALUNO	ALUNO C
MÓDULO	6º Grau
HORÁRIO	10H-11H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma de técnica e repertório. Os *Jazz standards* foram tocados durante toda a história deste género musical, ora em *Swing* ora em arranjos mais complexos, tratando-se do 7º grau, o *Blues* é o tópico de estudo abordado, as soluções de improvisação abordadas são universais e transversais aos estilos abordados.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

O professor programa um ou vários solos para o aluno transcrever. Esses solos são-lhe atribuídos consoante a maturidade, o grau técnico e o nível de compreensão da linguagem.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre o professor e o aluno nas aulas individuais de instrumento, neste caso específico há claramente uma noção grande de respeito e admiração do aluno pelo professor, o que mostra que é de facto um aluno maduro, pelo que o ambiente de aula é muito saudável.

**Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?**

O professor tem um excelente grau de proximidade com o aluno, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, divertida e eloquente.

**Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?**

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para o aluno executar melhor o exercício.
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

**Como foram avaliados os alunos?**

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício.
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte.

**Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?**

Pontualmente o professor pede ao aluno a sua opinião sobre a sua *performance*. No entanto muitas vezes, principalmente quando a *performance* é menos positiva o aluno oferece esse *feedback* automaticamente. No final da aula o aluno é motivado a comentar a sua *performance*.

**O tempo da aula foi bem gerido?**

O professor podia ter gerido o tempo dos exercícios técnicos de uma forma mais rápida e ter sobrado tempo para a improvisação, no entanto compreendo a posição perfeccionista do professor em exigir ao aluno que os exercícios estivessem bem tocados. No entanto como o aluno tem 90min semanais, o professor poderá compensar na aula a seguir.

***O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?***

Nada a apontar.

**Aula #6) 05/04/2016 Aluno B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pela professora Cooperante Áurea Guerner, assistida pela mestranda Angélica Vázquez.

Nível da aluna: A aluna B é uma das melhores alunas da escola, é estudiosa e pretende ingressar no ensino superior, como tal é esforçada. Tem um *background* muito bom de ensino clássico e transcende a idade média dos alunos do 7º grau, pelo que apresenta um nível de maturidade maior. É uma aluna dedicada, estudiosa, atenta e reflexiva. Tem um excelente nível de autonomia e a maior exigência para a professora é o facto de poder ser testada cientificamente ao limite em todas as aulas. É uma aluna de manutenção rigorosa e exige o máximo da professora, sendo essas demonstrações de conhecimento o que mais a motiva.

ALUNO	ALUNO B
MÓDULO	7º Grau
HORÁRIO	11H-12H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Trabalha-se o estudo nº 6 de Bach/Grandjany e “Fantasia” de M. Grandjany. Os estudos e as peças deste nível estão integrados no programa da disciplina. Fala-se do programa final na sala de aula: quatro estudos retirados do livro “Bochsa Etudes Op.34 (I ou II Vol.)” ou “Bach/Grandjany Etudes for Harp”, um trecho de orquestra, um estudo de concerto, um andamento de sonata ou de concerto, duas obras de diferentes épocas.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

A professora escolhe o repertório em relação ao ritmo da aprendizagem da aluna. Essas

peças são-lhe atribuídas consoante a maturidade, o grau técnico e o nível de compreensão da linguagem

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre a professora e a aluna nas aulas individuais de instrumento, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração da aluna pela professora, o que mostra que é de facto uma aluna madura, pelo que o ambiente de aula é muito saudável, sempre que a professora felicita ou repreende a aluna, ela sabe que é para seu benefício e esforça-se para corresponder.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

A professora tem um excelente grau de proximidade com a aluna, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, no entanto sempre que pede a aluna para executar algo fala-lhe de uma forma muito calma e segura com um tom de voz médio.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para a aluna executar melhor o exercício.
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

***Como foram avaliados os alunos?***

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício.
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte.

***Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?***

No final da aula a aluna é motivada a comentar a sua *performance*. Quando a *performance* é menos positiva, a aluna oferece o seu *feedback* automaticamente.

***O tempo da aula foi bem gerido?***

Perfeitamente gerido. No final o professor ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

***O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?***

A professora não utilizou o metrónomo toda a aula, a aluna apresenta um tempo um pouco oscilante, a utilização desse utensílio poderia fazer com que a aula rendesse a outro nível, melhorando simultaneamente o sentido de tempo da aluna.

**Aula #7) 13/04/2016 Aluno C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pelo professor Cooperante Paulo Gomes, assistida pela mestrandia Angélica Vázquez.

Nível do aluno: O aluno C é aluno de piano do 6º Grau e tem formação clássica. Decidiu mudar para a especialidade de *Jazz* há pouco tempo e como tal, os seus conhecimentos são ainda parcos. O aluno é dedicado, no entanto em termos motivacionais apresenta a necessidade de ser gerido com bastante sensibilidade e com reforços positivos pelo professor. O aluno está a dar os primeiros passos na improvisação.

ALUNO	ALUNO C
MÓDULO	6º Grau
HORÁRIO	10H-11H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma aula técnica. A escala diminuta (simétrica dominante) é usada de variadíssimas formas em qualquer estilo de *Jazz*, como tal deverá ser dominada.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

O professor utiliza uma grelha universal de escalas, onde cada exercício tem uma nomenclatura específica. O aluno já executa este sistema desde a primeira aula, mas ainda apresenta algumas dificuldades, demonstrando um nível técnico e teórico ainda muito primário sobre a constituição da escala e como tocá-la. O professor utiliza uma linguagem muito simples e sintética, ajudando o aluno a compreender rapidamente o que deverá fazer.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre o professor e o aluno, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração do aluno pelo professor, o que mostra que é de facto um aluno maduro, pelo que o ambiente de aula é muito saudável.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

O professor tem um excelente grau de proximidade com o aluno, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, divertida e eloquente.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para o aluno executar melhor o exercício.
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

***Como foram avaliados os alunos?***

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício.
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte.

***Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?***

Pontualmente o professor pede ao aluno a sua opinião sobre a sua *performance*. No entanto muitas vezes, principalmente quando a *performance* é menos positiva o aluno oferece esse

*feedback* automaticamente. No final da aula a aluna é motivada a comentar a sua *performance*.

***O tempo da aula foi bem gerido?***

Perfeitamente gerido. No final o professor ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

***O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?***

Creio que nada a apontar, o professor destacou as principais vantagens do aluno, e os principais defeitos corrigindo-os atempadamente e com segurança.

**Aula #8) 20/04/2016 Aluno C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pelo professor Cooperante Paulo Gomes, assistida pela mestranda Angélica Vázquez.

Nível do aluno: O aluno C é aluno de piano do 6º Grau e tem formação clássica. Decidiu mudar para a especialidade de *Jazz* há pouco tempo e, como tal, os seus conhecimentos são, ainda, parcos. O aluno é dedicado, no entanto, em termos motivacionais apresenta a necessidade de ser gerido com bastante sensibilidade e com reforços positivos pelo professor. O aluno está a dar os primeiros passos na improvisação.

ALUNO	ALUNO C
MÓDULO	6º Grau
HORÁRIO	10H-11H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma aula técnica e de repertório. A escala diminuta (simétrica dominante) é usada de variadíssimas formas em qualquer estilo de *Jazz*, como tal deverá ser dominada. Trabal-

ham sobre o tema “Rhythm Changes”: I Got Rhythm de George Gershwin.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

O professor utiliza uma grelha universal de escalas, onde cada exercício tem uma nomenclatura específica e várias progressões para praticar o *voicing*. O aluno já executa estes exercícios desde a primeira aula, mas ainda apresenta algumas dificuldades, demonstrando um nível técnico e teórico ainda primário sobre a constituição da escala e como tocá-la. O professor utiliza uma linguagem muito simples e sintética, ajudando o aluno a compreender rapidamente o que deverá fazer.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação próxima entre o professor e o aluno. Neste caso específico há uma noção grande de respeito e admiração do aluno pelo professor, o que mostra que é de facto um aluno maduro. O ambiente de aula é muito saudável.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

O professora tem um excelente grau de proximidade com o aluno, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, divertida e eloquente.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para o aluno executar melhor o exercício
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

***Como foram avaliados os alunos?***

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte

**Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?**

Pontualmente o professor pede ao aluno a sua opinião sobre a sua *performance*. No entanto muitas vezes, principalmente quando a *performance* é menos positiva o aluno oferece esse *feedback* automaticamente. No final da aula o aluno é motivado a comentar a sua *performance*.

**O tempo da aula foi bem gerido?**

Perfeitamente gerido. No final o professor ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

**O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?**

Creio que nada a apontar, o professor destacou as principais vantagens do aluno, e os principais defeitos corrigindo-os atempadamente e com segurança.

**Aula #9) 27/04/2016 Aluno B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pela professora Cooperante Áurea Guerner, assistida pela mestranda Angélica Vázquez.

Nível da aluna: A aluna B é uma das melhores alunas da escola, é estudiosa e pretende ingressar no ensino superior, como tal é esforçada. Tem um *background* muito bom de ensino clássico e transcende a idade média dos alunos do 7º grau, pelo que apresenta um nível de maturidade maior.

ALUNO	ALUNO B
MÓDULO	7º Grau
HORÁRIO	11H-12H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Trabalham exercícios técnicos, estudo nº41 de Bochsa, peça nº6 de J.S Bach/M.Granjany e estudo concerto nº1 de Zabel. Todos os estudos e peças fazem parte do programa da disciplina.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

Estos exercícios são avançados e a aluna sendo proficiente encontra-se no nível correto para tocá-los. Os estudos são também exigentes mas a aluna também consegue fazê-los e como tal a professora arrisca. A professora fala da importância de saber escolher o programa para apresentar ao público e procurar “brilho”.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre a professora e a aluna, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração da aluna pela professora, o que mostra que é de facto uma aluna madura, pelo que o ambiente de aula é muito saudável. Sempre que a professora felicita ou repreende a aluna ela sabe que é para seu benefício e esforça-se para corresponder.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

A professora tem um excelente grau de proximidade com a aluna, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, no entanto sempre que pede a aluna para executar algo, fala-lhe de uma forma muito calma e segura com um tom de voz médio.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para a aluna executar melhor o exercício.
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.
-

### **Como foram avaliados os alunos?**

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício.
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte.

### **Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?**

Pontualmente a professora pede a aluna a sua opinião sobre a sua *performance*. No entanto muitas vezes, principalmente quando a *performance* é menos positiva, o aluno muitas vezes oferece esse *feedback* automaticamente.

### **O tempo da aula foi bem gerido?**

Perfeitamente gerido. No final o professor ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

### **O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?**

Ter feito alguns exercícios de alongamento e relaxamento, a aluna mostra tensão na região dos ombros.

## **Aula #10) 04/05/2016 Aluno B – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pela professora Cooperante Áurea Guerner, assistida pela mestranda Angélica Vázquez.

Nível da aluna: A aluna B é uma das melhores alunas da escola, é estudiosa e pretende ingressar no ensino superior, como tal é esforçada. Tem um *background* muito bom de ensino clássico e transcende a idade média dos alunos do 7º grau, pelo que apresenta um nível de maturidade maior.

ALUNO	ALUNO B
MÓDULO	7º Grau
HORÁRIO	11H-12H

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Trabalha-se “Fantasia” de M. Grandjany, estudo concerto nº1 de Zabel e “Sonata” de Hindemith. São estudos e peças dum nível superior de dificuldade, prova que a aluna está muito avançada no programa desta disciplina.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

Este repertório é uma matéria avançada, adequada a uma aluna finalista. A aluna revela um grau de autonomia considerável, e como tal, não carece de uma ajuda total, compreende os conceitos e desenvolve.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre a professora, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração da aluna pela professora, o que mostra que é de facto uma aluna madura, pelo que o ambiente de aula é muito saudável. Sempre que a professora felicita ou repreende a aluna, ela sabe que é para seu benefício e esforça-se para corresponder.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

A professora tem um excelente grau de proximidade com a aluna, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, no entanto sempre que pede a aluna para executar algo, fala-lhe de uma forma muito calma e segura com um tom de voz médio.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para a aluna executar melhor o exercício
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para

uma próxima aula.

**Como foram avaliados os alunos?**

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte

**Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?**

Pontualmente a professora pede a aluna a sua opinião sobre a sua performance. No entanto muitas vezes, principalmente quando a performance é menos positiva a aluna oferece esse feedback automaticamente.

**O tempo da aula foi bem gerido?**

Perfeitamente gerido. No final a professora ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

**O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?**

Nada a acrescentar.

**Aula #11) 11/05/2016 Aluno C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pelo professor Cooperante Paulo Gomes, assistida pela mestranda Angélica Vázquez.

Nível do aluno: O aluno C é um aluno de piano do 6º Grau e tem formação clássica. Decidiu mudar para a especialidade de *Jazz* há pouco tempo e, como tal, os seus conhecimentos são, ainda, parcos. O aluno é dedicado, no entanto, em termos motivacionais apresenta a necessidade de ser gerido com bastante sensibilidade e com reforços positivos pelo professor. O aluno está a dar os primeiros passos na improvisação.

ALUNO

ALUNO C

MÓDULO

6º Grau

HORÁRIO

10H-11H

TIPOLOGIA

Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma aula técnica e de repertório. A escala diminuta (simétrica dominante) é usada de variadíssimas formas em qualquer estilo de *Jazz*, como tal deverá ser dominada. A preparação do projeto final surge paralelamente, o aluno necessita de acompanhamento regular, portanto seja aula técnica ou de repertório o módulo final contemplará essa transversalidade. Trabalham o tema “Stella by Starlight”, uma balada de Vitor Young.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

O professor utiliza uma grelha universal de escalas, onde cada exercício tem uma nomenclatura específica. O aluno já executa este sistema desde a primeira aula, mas ainda apresenta algumas dificuldades, demonstrando um nível técnico e teórico ainda primário sobre a constituição da escala e como tocá-la. O professor utiliza uma linguagem muito simples e sintética, ajudando o aluno a compreender rapidamente o que deverá fazer.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre o professor e o aluno nas aulas individuais de instrumento, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração do aluno pelo professor, o que mostra que é de facto um aluno maduro, pelo que o ambiente de aula é muito saudável.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

O professor tem um excelente grau de proximidade com o aluno, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, divertida e eloquente.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.

- São utilizadas repetições sempre que necessário para o aluno executar melhor o exercício
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

#### **Como foram avaliados os alunos?**

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte

#### **Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?**

Pontualmente o professor pede ao aluno a sua opinião sobre a sua *performance*. No entanto muitas vezes, principalmente quando a *performance* é menos positiva o aluno oferece esse *feedback* automaticamente.

#### **O tempo da aula foi bem gerido?**

Perfeitamente gerido. No final o professor ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

#### **O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?**

Nada a acrescentar.

### **Aula #12) 18/05/2016 Aluno C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pelo professor Cooperante Paulo Gomes, assistida pela mestrandia Angélica Vázquez.

Nível do aluno: O aluno C é um aluno de piano do 6º Grau e tem formação clássica. Decidiu mudar para a especialidade de *Jazz* há pouco tempo e, como tal, os seus conhecimentos são, ainda, parcos. O aluno é dedicado, no entanto, em termos motivacionais apresenta a necessidade de ser gerido com bastante sensibilidade e com reforços positivos pelo professor. O aluno está a dar os primeiros passos na improvisação.

ALUNO	ALUNO C
MÓDULO	6º Grau
HORÁRIO	10H-11H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma de repertório. Os *Jazz standards* foram tocados durante toda a história deste género musical, ora em *Swing* ora em arranjos mais complexos. Tratando-se do 6º grau, o *Blues* é o tópico de estudo abordado, as soluções de improvisação abordadas são universais e transversais aos estilos abordados. Trabalham o tema: “Five Minutes Blues” (blues em Dó menor que o professor escreveu para os alunos).

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

O professor programa um ou vários solos para o aluno transcrever. Esses solos são-lhe atribuídos consoante a maturidade, o grau técnico e o nível de compreensão da linguagem.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre o professor e o aluno nas aulas individuais de instrumento, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração do aluno pelo professor.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

O Professor tem um excelente grau de proximidade com o aluno, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, divertida e eloquente.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.

- São utilizadas repetições sempre que necessário para o aluno executar melhor o exercício.
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

#### **Como foram avaliados os alunos?**

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício.
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte

#### **Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?**

Pontualmente o professor pede ao aluno a sua opinião sobre a sua *performance*. No entanto muitas vezes, principalmente quando a performance é menos positiva o aluno oferece esse *feedback* automaticamente.

#### **O tempo da aula foi bem gerido?**

Perfeitamente gerido. No final o professor ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

#### **O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?**

O professor podia ter gerido as escalas de uma forma mais rápida e ter sobrado tempo para a improvisação, no entanto compreendo a posição perfeccionista do professor em exigir ao aluno que as escalas estivessem bem tocadas. No entanto como o aluno tem 90min semanais, o professor poderá compensar na aula a seguir.

### **Aula #13) 25/05/2016 Aluno C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pelo professor Cooperante Paulo Gomes, assistida pela mestranda Angélica Vázquez.

Nível do aluno: O aluno C é aluno de piano do 6º Grau e tem formação clássica. Decidiu mudar para a especialidade de *Jazz* há pouco tempo e, como tal, os seus conhecimentos são,

ainda, parcos. O aluno é dedicado, no entanto, em termos motivacionais apresenta a necessidade de ser gerido com bastante sensibilidade e com reforços positivos pelo professor. O aluno está a dar os primeiros passos na improvisação.

ALUNO	ALUNO C
MÓDULO	6º Grau
HORÁRIO	10H-11H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma aula técnica e de repertório. A escala diminuta (simétrica dominante) é usada de variadíssimas formas em qualquer estilo de *Jazz*, como tal deverá ser dominada. Trabalham o “Take The A Train” de Duke Ellington.

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

O professor utiliza uma grelha universal de escalas, onde cada exercício tem uma nomenclatura específica. Embora o aluno já execute este sistema desde a primeira aula, apresenta algumas dificuldades, demonstrando um nível técnico e teórico ainda primário sobre a constituição da escala e das progressões. O professor utiliza uma linguagem muito simples e sintética, ajudando o aluno a compreender rapidamente o que deverá fazer.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre o professor e o aluno, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração do aluno pelo professor.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

O professor tem um excelente grau de proximidade com o aluno, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, divertida e eloquente.

### ***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para o aluno executar melhor o exercício
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

### ***Como foram avaliados os alunos?***

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte

### ***Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?***

Pontualmente o professor pede ao aluno a sua opinião sobre a sua *performance*. No entanto muitas vezes, principalmente quando a *performance* é menos positiva o aluno oferece esse *feedback* automaticamente.

### ***O tempo da aula foi bem gerido?***

Perfeitamente gerido. No final o professor ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

### ***O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?***

Creio que nada a apontar, o professor destacou as principais vantagens do aluno, e os principais defeitos corrigindo-os atempadamente e com segurança.

## **Aula #14) 01/06/2016 Aluno C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pelo professor Cooperante Paulo Gomes, assistida pela mestranda Angélica Vázquez.

Nível do aluno: O aluno C é aluno de piano do 6º Grau e tem formação clássica. Decidiu mudar para a especialidade de *Jazz* há pouco tempo e, como tal, os seus conhecimentos são, ainda, parcos. O aluno é dedicado, no entanto, em termos motivacionais apresenta a necessidade de ser gerido com bastante sensibilidade e com reforços positivos pelo professor. O aluno está a dar os primeiros passos na improvisação.

ALUNO	ALUNO C
MÓDULO	6º Grau
HORÁRIO	10H-11H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma aula técnica e de repertório. A escala diminuta (simétrica dominante) é usada de variadíssimas formas em qualquer estilo de *Jazz*, como tal deverá ser dominada. Trabalham os temas “Take The A Train” de Duke Ellington e “Five Minutes Blues” (blues em Dó menor que o professor escreveu para os alunos).

***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

O aluno já executa escalas e progressões desde a primeira aula, apresenta algumas melhorias embora com dificuldades, demonstrando um nível técnico e teórico ainda primário sobre a constituição da escala e como tocá-la. O professor utiliza uma linguagem muito simples e sintética, ajudando o aluno a compreender rapidamente o que deverá fazer.

***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre o professor e o aluno, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração do aluno pelo professor. O ambiente de aula é muito saudável.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

O professor tem um excelente grau de proximidade com o aluno, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, divertida e eloquente.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para o aluno executar melhor o exercício
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para uma próxima aula.

***Como foram avaliados os alunos?***

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte

***Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?***

Pontualmente o professor pede ao aluno a sua opinião sobre a sua *performance*. No entanto muitas vezes, principalmente quando a *performance* é menos positiva o aluno oferece esse *feedback* automaticamente.

***O tempo da aula foi bem gerido?***

Perfeitamente gerido. No final o professor ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

***O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?***

Creio que nada a apontar, o professor destacou as principais vantagens do aluno, e os principais defeitos corrigindo-os atempadamente e com segurança.

## **Aula #15) 08/06/2016 Aluno C – GRELHAS DE OBSERVAÇÃO**

Contextualização: Aula leccionada pelo professor Cooperante Paulo Gomes, assistida pela mestrandia Angélica Vázquez.

Nível do aluno: O aluno C é aluno de piano do 6º Grau e tem formação clássica. Decidiu mudar para a especialidade de *Jazz* há pouco tempo e, como tal, os seus conhecimentos são, ainda, parcos. O aluno é dedicado, no entanto, em termos motivacionais apresenta a necessidade de ser gerido com bastante sensibilidade e com reforços positivos pelo professor. O aluno está a dar os primeiros passos na improvisação.

ALUNO	ALUNO C
MÓDULO	6º Grau
HORÁRIO	10H-11H
TIPOLOGIA	Aula técnica e Musical

Quadro 1 – Grelha de observação de fim semi-aberto

### ***Como esta aula se integra no programa da disciplina?***

Esta aula é uma aula técnica e de repertório. Fizeram uma recapitulação de todos os aspectos, exercícios e peças do programa trabalhados ao longo do ano, e assim prepararam a prova final da semana seguinte.

### ***Como é que os recursos foram adequados à idade e às competências do aluno?***

Creio que muitos dos temas apresentados foram estudados pelo aluno como se tratassem de peças clássicas, e na verdade, tirando alguns pormenores técnicos, consegue tocá-los de uma forma decente. Facto pertinente, porque precisa urgentemente de ganhar os recursos de domínio do instrumento que lhe permitirão tocar com os colegas em registo de Combo.

### ***Como é que o clima da sala de aula promoveu a aprendizagem?***

Existe uma relação muito próxima entre o professor e o aluno, neste caso específico há nitidamente uma noção grande de respeito e admiração do aluno pelo professor, o que mostra

que é de facto um aluno maduro, pelo que o ambiente de aula é muito saudável. Sempre que o professor felicita ou repreende o aluno ele sabe que é para seu benefício e esforça-se para corresponder.

***Como é que o Professor adequou a forma de comunicar às necessidades do aluno?***

O professor tem um excelente grau de proximidade com o aluno, motivo pelo qual pode falar de uma forma muito informal, divertida e eloquente.

***Que estratégias de ensino e metodologias foram utilizadas?***

- É valorizado o esforço e o reforço positivo.
- São utilizadas repetições sempre que necessário para o aluno executar melhor o exercício
- No início e final da aula é feita uma síntese do trabalho feito e do que se espera para a prova final.

***Como foram avaliados os alunos?***

- É dada uma avaliação imediata sobre o desempenho no final de um exercício
- No final da aula foi feita uma avaliação geral dos aspectos positivos e aspectos a trabalhar para aula seguinte

***Como é que os alunos foram envolvidos na sua própria avaliação?***

O professor pede ao aluno a sua opinião sobre a sua *performance*. No entanto muitas vezes, principalmente quando a *performance* é menos positiva o aluno oferece esse *feedback* automaticamente. No final da aula a aluna é motivada a comentar a sua *performance*.

***O tempo da aula foi bem gerido?***

Perfeitamente gerido. No final o professor ainda teve tempo para calmamente recapitular a matéria e marcar os TPC.

***O que poderia ter sido feito para melhorar a aula?***

Creio que nada a acrescentar.