

A canção no feminino: um ponto de partida para a criação de duetos para flauta transversal

Mariana Rodrigues da Costa

11/2021





A canção no feminino: um ponto de partida para a criação de duetos para flauta transversal

Mariana Rodrigues da Costa

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

Professora Orientadora
Ana Raquel Lima

Professor(es) Cooperante(s)
Joaquina Mota
Daniel Botelho

Dedico este trabalho a todas as mulheres que fazem da música a sua vida e arte.

Agradecimentos

Aos meus pais e irmã, que estão presentes em todas as etapas da minha vida e me apoiam incondicionalmente. Obrigada por me ajudarem a alcançar os meus sonhos.

À professora Joaquina Mota, que presenciou o meu crescimento musical e partilhou comigo todos os seus ensinamentos. Guardarei para sempre todo o seu companheirismo, amizade e sensibilidade.

Ao professor Daniel Botelho, obrigada por toda a partilha e cooperação ao longo do estágio. Levarei no coração todas as conversas e aprendizagens por si proporcionadas.

À professora Ana Raquel Lima, por toda a sabedoria, conhecimentos partilhados e orientação na elaboração deste trabalho.

Ao professor Sílvio Cortez, por toda a ajuda na revisão dos duetos criados. A minha imensa gratidão por todos os conselhos e por toda a sua disponibilidade.

Aos professores que avaliaram os duetos criados, um gigante obrigada pelo tempo despendido e opiniões tão pertinentes e construtivas.

À Inês, pela amizade incansável e por toda a paciência e colaboração na gravação dos duetos.

À Patrícia e à Catarina, pela valiosa ajuda na tradução dos poemas.

A todos os meus amigos e familiares, que dão cor à minha vida e me permitem ser tão feliz.

Ao Luís, por ser o meu pilar e ombro amigo em todas as circunstâncias. Um gigante obrigada por abraçares a vida a meu lado.

Resumo

O presente Relatório de Estágio descreve o trabalho realizado ao longo do ano letivo de 2020/2021 na Academia de Música de Castelo de Paiva, no âmbito da unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada. Como parte integrante deste relatório, foi desenvolvido um projeto de investigação que se centrou na criação de duetos para flauta transversal baseados na adaptação de canções para voz e piano de célebres compositoras, nomeadamente Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Cécile Chaminade e Amy Beach. Os duetos criados foram gravados e posteriormente disponibilizados a cinco professores e flautistas de referência nacional, que avaliaram o resultado desta adaptação e aferiram a potencialidade deste material ao nível da sua inclusão no ensino da flauta transversal. O *feedback* dado pelos professores avaliadores foi bastante positivo, tendo sido realçado o caráter inovador do trabalho, o seu contributo para o repertório flautístico e a pertinência da exploração da relação entre a voz e a flauta. Esta investigação poderá dar voz a um repertório menos reconhecido e, simultaneamente, contribuir para a valorização do papel da figura feminina como compositora.

Palavras-chave

Duetos; canções para voz e piano; *Lied*; compositoras; ensino da flauta transversal

Abstract

This Internship Report describes the work carried out during the 2020/2021 academic year at *Academia de Música de Castelo de Paiva*, within the scope of Supervised Teaching Practice. As part of this report, a research project was developed, with a focus on the creation of flute duets adapted from songs for voice and piano by female composers, namely Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Cécile Chaminade and Amy Beach. The duets created were recorded and later sent to five teachers and flutists of national reference, who evaluated the result of this adaptation and assessed the potential of these materials for the purpose of flute teaching. The feedback given by the teacher-evaluators was very positive, highlighting the innovative character of the work, its contribution to the flute repertoire and the relevance of exploring the relationship between voice and flute. This research may give voice to a less recognized repertoire and, at the same time, contribute to the valorization of the female figure as a composer.

Keywords

Duets; songs for voice and piano; *Lied*; female composers; flute teaching

Índice

Índice de Figuras	ix
Índice de Tabelas	ix
Introdução	1
Capítulo I Guião de Observação da Prática Musical	3
1. Contextualização da escola	3
2. Atividades realizadas fora do espaço das aulas	8
2.1. Apresentações públicas e provas	8
2.2. Projeto de duetos entre as classes de flauta transversal e clarinete	10
3. Enquadramento teórico - Os duetos como ferramenta pedagógica	12
3.1. Os duetos ao longo da História da Música	12
3.2. Benefícios da prática de duetos no ensino de um instrumento musical	14
Capítulo II Prática de Ensino Supervisionada	17
1. Introdução	17
2. Caracterização dos alunos	18
2.1. Instrumento – Flauta transversal	18
2.2. Música de Conjunto – Quinteto de Sopros	21
3. Cronogramas	22
4. Registos da Prática Educativa	25
4.1. Exemplos de registos de observação	25
4.2. Exemplos de planificações	31
5. Ensino à Distância	42
6. Balanço Geral	44
6.1. Observação de aulas	44
6.2. Cooperação e Lecionação de aulas	47
7. Pareceres acerca da Prática de Ensino Supervisionada	49
7.1. Professora supervisora	49
7.2. Professores Cooperantes	50
Capítulo III Projeto de Investigação – A canção no feminino: um ponto de partida para a criação de duetos para flauta transversal	52
1. Introdução	52
2. Objetivos	54

3.	A relação entre a flauta e a voz/canto.....	55
4.	O <i>Lied</i> e a emancipação das mulheres como compositoras.....	58
5.	Compositoras selecionadas – Vida e produção de canções para voz e piano.....	63
5.1.	Fanny Mendelssohn (1805-1847).....	63
5.2.	Clara Schumann (1819-1896).....	65
5.3.	Cécile Chaminade (1857-1944).....	68
5.4.	Amy Beach (1867-1944).....	70
6.	Metodologia e métodos.....	73
7.	Análise e discussão dos dados	78
8.	Conclusão	88
	Conclusão Reflexão Final.....	91
	Referências bibliográficas	93
	Anexos.....	96
	Anexo I – Cartazes das audições observadas – Flauta Transversal	96
	Anexo II – Cartazes das apresentações públicas do Quinteto de Sopros	101
	Anexo III – Registos de observação – Ensino Básico.....	104
	Anexo IV – Registos de observação – Ensino Secundário	122
	Anexo V – Registos de observação – Música de Conjunto	136
	Anexo VI – Planificações das aulas lecionadas – Ensino Básico	145
	Anexo VII – Planificações das aulas lecionadas – Ensino Secundário.....	158
	Anexo VIII – Planificações das aulas lecionadas – Música de Conjunto	167
	Anexo IX – Programa do Recital Final de Licenciatura “A Flauta e a Voz”.....	176
	Anexo XI – Partituras dos duetos criados	185
	Anexo XII – <i>Links</i> dos vídeos comparativos entre cada canção original e respetivo dueto	202
	Anexo XIII – Inquérito por questionário.....	203
	Anexo XIV – Respostas dos professores ao inquérito por questionário elaborado (organizadas por questão).....	208

Índice de Figuras

Figura 1: Frequência relativa e absoluta das respostas dos inquiridos à questão sobre o seu conhecimento prévio das canções escolhidas.....	81
Figura 2: Frequência relativa das respostas dos inquiridos à questão sobre o contexto mais indicado para o estudo dos duetos em questão.	82
Figura 3: Frequências absoluta e relativa das respostas dos inquiridos à questão “No geral, os duetos em estudo adequam-se para que graus/níveis de ensino?”.....	83

Índice de Tabelas

Tabela 1: Informações sobre as alunas selecionadas do Ensino Básico e Secundário ...	18
Tabela 2: Conteúdo programático da aluna X para o ano letivo de 2020/2021	19
Tabela 3: Conteúdo programático da aluna Y para o ano letivo de 2020/2021	20
Tabela 4: Informações sobre os alunos que constituíam o Quinteto de Sopros	21
Tabela 5: Obras trabalhadas pelo Quinteto de Sopros ao longo do ano letivo de 2020/2021	21
Tabela 6: Cronograma das aulas da aluna X (Ensino Básico).....	22
Tabela 7: Cronograma das aulas da aluna Y (Ensino Secundário).....	23
Tabela 8: Cronograma das aulas de Música de Conjunto (Quinteto de Sopros).....	24
Tabela 9: Frequência absoluta e relativa das respostas dos inquiridos sobre os objetivos (organizados por categorias) da utilização dos duetos no contexto de aula	80
Tabela 10: Frequência absoluta e relativa das respostas dos inquiridos sobre os aspetos que se poderiam trabalhar através dos duetos criados	84

Introdução

O presente relatório surge como o culminar das atividades desenvolvidas no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada, realizada no ano letivo de 2020/2021 na Academia de Música de Castelo de Paiva. No decorrer deste estágio profissional, contei com a cooperação dos professores Joaquina Mota e Daniel Botelho e com a supervisão da docente Ana Raquel Lima.

O enquadramento do trabalho desenvolvido ao longo deste estágio será realizado nos dois primeiros capítulos deste relatório. Assim, no capítulo I, intitulado Guião de Observação da Prática Musical, apresentar-se-á a contextualização da Academia de Música de Castelo de Paiva, fazendo-se alusão à história desta instituição, à sua oferta educativa, ao seu corpo docente e não docente, aos seus agrupamentos de música de conjunto, bem como a algumas das atividades e prémios que elevam o nome desta escola. Como as vivências académicas não se resumem apenas aos momentos das aulas, será também apresentada uma reflexão sobre as atividades que tive oportunidade de observar e acompanhar ao longo do estágio, nomeadamente audições, provas e um projeto de duetos entre as classes de flauta transversal e clarinete. Para concluir este capítulo, será realizado um enquadramento teórico sobre a temática “os duetos como ferramenta pedagógica”, que justifica a pertinência do projeto de investigação escolhido.

Por sua vez, o capítulo II debruça-se sobre a Prática de Ensino Supervisionada, apresentando a caracterização dos alunos que acompanhei, os cronogramas das aulas de Ensino Básico, Secundário e de Música de Conjunto, assim como alguns exemplos de registos da Prática Educativa (registos de observação e planificações). De seguida, será realizada uma reflexão sobre o ensino à distância e um balanço geral sobre a observação, cooperação e lecionação de aulas. No final do capítulo, serão apresentados os pareceres da professora supervisora e professores cooperantes acerca do meu desempenho ao longo do estágio.

O terceiro e último capítulo corresponde ao projeto de investigação desenvolvido, que consistiu na criação de duetos para flauta transversal com base na adaptação de canções para voz e piano de célebres compositoras, nomeadamente Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Cécile Chaminade e Amy Beach. De um modo geral, esta investigação visa dar voz a obras compostas por mulheres, contribuindo, assim, para a valorização da figura feminina na área da composição musical. Após a

apresentação dos objetivos desta investigação, será realizada uma revisão da literatura existente sobre a relação entre a flauta e a voz; acerca do *Lied* e da sua ligação à emancipação das mulheres como compositoras; e, por fim, sobre a vida e produção de canções das compositoras selecionadas. Posteriormente, será descrita a metodologia utilizada para a concretização da presente investigação e será apresentada a análise e discussão dos resultados obtidos. Para encerrar o capítulo III, serão realçadas as principais conclusões deste estudo e as suas implicações para o ensino da flauta transversal. Por fim, apresentar-se-á uma reflexão final sobre todo o trabalho realizado e a sua pertinência para o meu desenvolvimento profissional.

Capítulo I | Guião de Observação da Prática Musical

1. Contextualização da escola

A Academia de Música de Castelo de Paiva (AMCP), fundada em 1988, é um estabelecimento do Ensino Particular e Cooperativo (EPC), o que lhe confere o direito de criar e aplicar planos curriculares próprios ou de oferecer disciplinas de enriquecimento ou complemento do currículo (Decreto-Lei n.º 152/2013, de 4 de Novembro). A Autonomia Pedagógica desta escola concede-lhe a liberdade de se organizar internamente.¹

“Foi o tempo que dedicaste à tua rosa que a fez tão importante”

Antoine de Saint-Exupéry

No Projeto Educativo da AMCP, vigente entre 2020 e 2025, a secção sobre a missão, visão e valores desta instituição inicia-se com a expressão supramencionada. Esta expressão, retirada da obra *O Príncipezinho* de Antoine de Saint-Exupéry, constitui também o mote para a presente contextualização da Academia que, de forma tão carinhosa, me acolheu no meu estágio profissional. Tal como a expressão sugere, foi todo o tempo e dedicação de toda a comunidade educativa, ao longo dos 33 anos de existência desta instituição, que permitiram que esta escola, localizada em plena vila de Castelo de Paiva, fosse adquirindo reconhecimento e uma crescente qualidade, tornando-se uma das escolas mais prestigiadas do Ensino Artístico Especializado (EAE) a nível nacional.

No âmbito da candidatura ao contrato de patrocínio 2020-2026, o Ministério da Educação atribuiu a pontuação máxima à Academia de Música de Castelo de Paiva – 99 pontos em 100 possíveis, dado que o ponto restante é atribuído a escolas que tenham oferta de cursos do EAE noutra área artística. Esta pontuação dá seguimento à avaliação realizada em 2018, no âmbito do Contrato de Patrocínio 2018-2024. Nessa avaliação, a AMCP foi, igualmente, a escola do ensino especializado de música mais bem pontuada (98,5 pontos), sendo a única escola do país a obter a pontuação mais elevada nas duas candidaturas. Estes dados confirmam a qualidade e o estatuto que esta instituição tem vindo a adquirir no panorama nacional.

¹ As informações que constam neste capítulo foram retiradas do Projeto Educativo da Academia de Música de Castelo de Paiva, vigente entre 2020 e 2025. Os dados institucionais apresentados serão intercalados com percepções pessoais sobre a dinâmica e funcionamento da escola, espelhando as minhas vivências nesta instituição, quer como aluna quer como professora estagiária.

Na década de 80, em consequência das mudanças decorrentes do 25 de Abril de 1974, assistiu-se a uma proliferação das organizações culturais, nomeadamente na área do ensino da música. Em Castelo de Paiva, surgiu, ligada à Casa do Povo, uma Escola de Música que adaptou os seus planos de estudo aos planos ministrados nas escolas oficiais. Com o crescente número de alunos, os encarregados de educação abordaram a Câmara Municipal com a proposta de instalação de uma escola especializada do ensino da música em Castelo de Paiva. Em virtude desta pretensão, a Câmara Municipal procedeu à aquisição da “Quinta do Pinheiro”, composta por uma larga extensão de terrenos e por um edifício nobre de estilo colonial brasileiro cuja construção remonta ao início do século XX, destinado à instalação da futura Escola de Música e Casa Municipal da Cultura.

Por ter habilitações académicas na área de música, foi convidado para Diretor Pedagógico o Professor Agostinho Vieira, que, atualmente, ainda mantém este cargo. No dia 3 de dezembro de 1988, a Casa Municipal da Cultura foi inaugurada formalmente pelo Sr. Presidente da República, Dr. Mário Soares, instalando-se a partir daí a tão desejada Escola de Música. Nos dias de hoje, a AMCP continua instalada na “Quinta do Pinheiro”, incluindo, para além do edifício principal, uma edificação anexa e o Auditório Municipal.

A Oferta Educativa da AMCP inclui Acordeão, Canto, Clarinete, Contrabaixo, Fagote, Flauta Transversal, Guitarra, Oboé, Percussão, Piano, Saxofone, Trombone, Trompa, Trompete, Tuba, Viola d’arco, Violino, Violoncelo, Formação Musical e Educação vocal. Conforme as idades e a frequência do ensino regular, os alunos podem matricular-se nos seguintes cursos: Curso de Iniciação à Música; Curso Básico de Música e Curso Secundário de Música – que podem ser frequentados nos regimes supletivo, articulado ou livre. A AMCP é frequentada por alunos oriundos de um território que abrange os concelhos de Castelo de Paiva, Cinfães, Penafiel, Marco de Canaveses e Arouca, recebendo ainda alunos de Baião e Resende. No ano letivo de 2020/2021 estavam matriculados na AMCP 499 alunos.

O quadro de docentes é constituído por 40 professores com habilitações profissionais e próprias para a docência e que, na sua maioria, têm oito ou mais anos de permanência na instituição. Na minha perspetiva, o prestígio e os bons resultados alcançados por esta instituição devem-se, em grande parte, à qualidade dos professores que nela leccionam. Estes professores revelam-se excelentes profissionais, que dinamizam frequentemente diferentes projetos musicais e se mostram sempre

disponíveis para ajudarem os seus alunos a fazer mais e melhor, contribuindo não só para o seu desenvolvimento musical mas também pessoal.

Por sua vez, os três funcionários dos serviços administrativos e os quatro Auxiliares de Ação Educativa exercem também um papel fundamental na dinâmica da escola. Com a sua simpatia, disponibilidade e espírito de ajuda, estes funcionários colaboram no acompanhamento e integração dos alunos e promovem um ótimo ambiente educativo.

Através da minha experiência como aluna e como professora estagiária, constatei que, na AMCP, os alunos são estimulados a tocar em público, quer seja em audições de classe ou audições interdisciplinares quer em audições públicas mensais, nas quais os docentes dos vários instrumentos selecionam alguns alunos para um pequeno momento performativo, representativo do seu trabalho até ao momento. As audições públicas mensais proporcionam aos alunos uma oportunidade para se apresentarem regularmente em público e para ouvirem colegas de outras classes, o que contribui para contactarem com uma maior diversidade de repertório, que não se restringe ao repertório do seu instrumento.

No âmbito da prática da música em conjunto, a Academia oferece um vasto conjunto de atividades, realçando-se as inúmeras apresentações públicas dos alunos em concertos promovidos pela escola e realizados em diversos locais, dispersos por vários pontos do país. É de salientar a existência dos seguintes agrupamentos: Orquestra Sinfónica, Orquestra de Sopros, Orquestra dos 2º e 3º ciclos, Ensemble de Clarinetes, Ensemble de Saxofones, Orquestra Ligeira, Orquestra Sinfónica Juvenil, Ensemble Suzuki (Violino), Ensemble de Guitarras, Ensemble de Metais, Ensemble de Flautas, Quarteto de Trompetes, Coro de Câmara, Coro Geral, Coros dos 2º e 3º ciclos, Coro de Iniciação Musical e, com particular destaque, o Quinteto de Sopros, que orientei durante o meu estágio. Em Dezembro de 2018, a Orquestra de Sopros da AMCP conquistou o 1º lugar na secção académica do Concurso Internacional de Bandas “Filarmonia d’Ouro”.

A AMCP promove, ainda, atividades que envolvem instrumentistas de renome nacional e internacional e alunos oriundos dos mais diversos países. Destacam-se as seguintes atividades: “Academia ibero-americana do Clarinete”, que se realiza anualmente desde 2011 e se revela uma referência internacional na área instrumental do clarinete, envolvendo professores e alunos do espaço ibero-americano; “1º Concurso Ibero-americano do Clarinete”, realizado em 2019 e que contou com a participação de clarinetistas portugueses e oriundos do Brasil, Espanha, Peru e Venezuela; “Concurso

Internacional de Trombone”, um concurso pioneiro no nosso país cuja 1ª edição decorreu em 2016 e que apresenta uma periodicidade bianual. As duas edições do CIT (2016 e 2018) tiveram um êxito indiscutível, contando com a presença de cerca de duas centenas de concorrentes de diferentes países, nomeadamente de Portugal, Espanha, Sérvia, Croácia e Alemanha. Desde 2017, o Departamento Curricular de Metais promove anualmente a “Brass Week”, uma semana dedicada a Masterclasses e Concertos, destinada a todos os graus de ensino, com especial incidência no curso secundário e ensino superior. A Fundação “La Caixa”/BPI constitui, desde 2019, o principal patrocinador do plano plurianual de atividades da AMCP, nomeadamente no apoio ao Concurso Ibero-americano do Clarinete, Academia Ibero-americana do Clarinete e Concurso Internacional de Trombone.

Salienta-se também a existência de um concurso interno, denominado “Olimpíadas Musicais”, que ocorre no final de cada ano letivo. Trata-se de um concurso interdisciplinar – em que cada aluno concorre com alunos de todas as classes de instrumentos – e que se divide em várias categorias, consoante o grau que o aluno frequenta. Em 2021, decorreu a 21ª edição das Olimpíadas Musicais. Para além deste concurso interno, os alunos da AMCP são também frequentemente premiados em concursos nacionais e internacionais.

No contexto coral, realça-se a presença do Coro de Câmara da AMCP em diversas competições nacionais e internacionais, nas quais arrecadou vários prémios. Em 2014, o coro participou no Festival Coral Internacional “Canta al Mar”, em Barcelona, obtendo o 1º prémio na categoria de coros juvenis de vozes mistas. Este resultado permitiu o seu apuramento para o maior evento coral a nível mundial – os “World Choir Games”, realizados em Sochi (Federação da Rússia), em Julho de 2016. Com a sua participação nos “World Choir Games”, o Coro de Câmara obteve duas medalhas de prata nas modalidades de Música Sacra e Coros Mistos. Durante o meu percurso como aluna da AMCP, tive o privilégio de frequentar o Coro de Câmara, com o qual criei memórias que guardarei para toda a vida. Para além de todos os concertos, óperas e competições nacionais realizadas, levei, juntamente com todos os outros elementos do coro, o nome do nosso país e da AMCP além-fronteiras, ao participar nas competições corais internacionais supramencionadas (Barcelona e Rússia). Nestas competições internacionais, experienciei o contacto com diferentes culturas, cidades e formas distintas de ver e fazer música. Todas as experiências que a participação neste coro me proporcionou contribuíram, indubitavelmente, para o meu enriquecimento

peçoal. Em Agosto de 2019, o Coro de Câmara competiu no “4th European Choir Games & Grand Prix of Nations Gothenburg”, obtendo uma medalha de ouro e duas de prata nas categorias em que participou. A participação do Coro teve o apoio do Ministério da Cultura do Governo de Portugal através do Fundo de Fomento Cultural.

Em suma, a AMCP revela-se uma instituição de referência no ensino especializado de música e a sua intervenção ultrapassa as fronteiras do seu território. Esta instituição conta com ex-alunos que alcançaram patamares de excelência, conseguindo lugares em orquestras nacionais e internacionais de prestígio inquestionável. Mais de duas centenas de ex-alunos construíram carreiras musicais nos mais diversos domínios, quer como docentes, solistas, músicos profissionais em orquestras e bandas militares ou maestros e diretores de coros. Tendo em conta todos os factos anteriormente apresentados, conclui-se que a Academia de Música de Castelo de Paiva desenvolve atividades que vão para além da sua ação educativa e que promovem a escola tanto no contexto nacional como no estrangeiro.

2. Atividades realizadas fora do espaço das aulas

2.1. Apresentações públicas e provas

Para além de todas as aulas observadas, cooperadas e lecionadas no contexto do estágio, observei e colaborei com diversas atividades que decorreram fora do espaço da aula, nomeadamente audições, ensaios com piano, provas e recitais.

Apesar de ter sido um ano letivo atípico, devido à situação pandémica vivida, os docentes da AMCP dinamizaram, ainda assim, vários momentos de apresentação pública para os seus alunos. No decorrer do ano letivo, os alunos que acompanhei ao longo do estágio realizaram quatro audições de classe, em conjunto com alguns alunos da classe de clarinete da professora Ana Patrão. Estas audições interdisciplinares, realizadas às segundas-feiras ao final da tarde, permitiram que os alunos de flauta e clarinete tocassem uns para os outros, ouvindo, assim, repertório para ambos os instrumentos e partilhando a experiência de tocar em público. Estas audições decorreram no Auditório da Casa da Cultura (no edifício da Academia), com entrada livre sujeita a bilhete. Em virtude da pandemia, a lotação do auditório foi reduzida, de forma a criar as devidas condições de segurança, tanto para os intérpretes como para o público. De seguida, apresentam-se as datas e horário destas audições:

- **Audição 1:** 16 de novembro de 2020 – 17h45;
- **Audição 2:** 11 de janeiro de 2021 – 17h40;
- **Audição 3:** 19 de abril de 2021 – 18h30;
- **Audição 4:** 7 de junho de 2021 – 17h.

Os cartazes das audições supramencionadas podem ser consultados no Anexo I. Nestas audições, os alunos tocaram, essencialmente, repertório para flauta e piano. Como tal, a preparação dos alunos para cada audição incluiu pelo menos um ensaio com o pianista acompanhador, Bernardo Pinhal. Como professora estagiária, observei todas as audições anteriormente mencionadas, orientei os alunos nos ensaios com piano e, no final de cada audição, dei-lhes o meu *feedback*, de modo a que tivessem uma perceção geral sobre os pontos positivos e negativos da sua performance, para que, desta forma, pudessem melhorar o seu desempenho numa oportunidade futura.

Para além dos momentos de apresentação pública, acompanhei também os momentos específicos de avaliação dos alunos, nomeadamente as provas semestrais,

provas técnicas e recitais. No primeiro semestre, as provas semestrais realizaram-se de forma digital, em consequência do confinamento enfrentado nessa fase. Foi solicitado aos alunos que gravassem um vídeo contínuo a tocar os conteúdos da prova, mais concretamente as escalas, os estudos e as peças. Esses vídeos foram, posteriormente, avaliados pelos professores de flauta transversal da AMCP. Como estagiária nesta instituição, tive acesso aos vídeos dos alunos que estava a acompanhar semanalmente, de modo a poder observar o seu desempenho nas provas e dar o meu *feedback*. No segundo semestre, observei as provas semestrais presencialmente, partilhando o meu parecer com o júri das provas.

Na Academia de Música de Castelo de Paiva, os alunos de flauta transversal dividem-se pelas classes de três professores – Joaquina Mota, Daniel Botelho e Cristina Silva. Para além dos alunos que acompanhei ao longo do estágio, estive também presente em momentos de avaliação de alunos das três classes de flauta transversal da AMCP. Como acontece todos os anos, os alunos finalistas de cada ciclo (2º, 5º e 8º graus) realizaram, no final do ano, provas técnicas e recitais. Neste domínio, assisti ao recital da única aluna finalista de 8º grau de flauta transversal (pertencente à classe da professora Cristina Silva) e às provas técnicas finais dos alunos de 2º e 5º graus. Nestas provas, pude discutir aspectos relacionados com o desempenho dos alunos, em conjunto com os júris, partilhando também a minha opinião pessoal. A presença em todas as apresentações públicas e provas supramencionadas permitiu-me ter uma perceção geral acerca do nível dos alunos de flauta transversal da AMCP e manter-me a par do trabalho por eles realizado ao longo do ano letivo.

No contexto do estágio em música de conjunto, orientei e acompanhei semanalmente o trabalho realizado pelo Quinteto de Sopros, em cooperação com o professor Daniel Botelho. Inicialmente, foram definidos objetivos específicos que guiariam a linha de ação do quinteto no decorrer do ano letivo, delineando-se algumas metas temporais para este agrupamento se apresentar em público. Devido ao confinamento e às medidas restritivas vigentes, não foi possível cumprir as metas inicialmente definidas. No entanto, ao longo do ano letivo, o quinteto conseguiu apresentar-se publicamente em três diferentes circunstâncias, que serão descritas de seguida:

- 1) Participação nos “Encontros de Música de Câmara”, organizados pela AMCP, no dia 30 de abril de 2021, pelas 21h, no Auditório Municipal de

Castelo de Paiva. Nesta apresentação pública, estiveram também presentes um Duo de Violoncelo e Piano e o Ensemble de Cordas da AMCP.

- 2) Atuação musical na cerimónia de entrega dos diplomas de conclusão e mérito aos alunos que concluíram o 5º grau no ano letivo anterior (2019-2020). Esta cerimónia teve lugar no dia 29 de maio de 2021, pelas 18h, no Auditório Municipal de Castelo de Paiva.
- 3) Concerto “Música no Mosteiro”, que decorreu no dia 11 de julho de 2021, às 16h, na igreja do Mosteiro de Alpendorada. Para além da intervenção do Quinteto de Sopros, este concerto contou com a participação do Coro do 2º e 3º ciclo de Alpendorada, do Ensemble de Guitarras e do Coro Feminino da AMCP.

Os cartazes dos três momentos de apresentação pública do Quinteto de Sopros podem ser consultados no Anexo II.

2.2. Projeto de duetos entre as classes de flauta transversal e clarinete

Dando continuidade à colaboração entre a classe de flauta transversal da professora Joaquina Mota e a classe de clarinete da professora Ana Patrão – espelhada nas audições interdisciplinares de flauta e clarinete mencionadas na secção anterior – foi iniciado, no final do ano letivo, um projeto entre estas duas classes. Este projeto consiste na interpretação, por parte dos alunos das classes envolvidas, de duetos selecionados pelas respetivas docentes, e culminará com a realização de uma apresentação pública no 1º Período do ano letivo de 2021/2022.

Como tal, no final do ano letivo de 2020/2021, começou a pôr-se em prática este projeto através da realização de ensaios, quer apenas entre alunos de flauta quer entre alunos de flauta e clarinete. Em conjunto com a minha professora cooperante, Joaquina Mota, orientei duas manhãs de ensaios (nos dias 28/06/21 e 05/07/21), destinadas aos alunos de flauta transversal envolvidos neste projeto – apenas alunos do ensino básico.

Nestes ensaios, foram trabalhados diversos duetos do livro “Abracadabra Flute Duets”, escolhidos e transcritos por Malcolm Pollock. Estes duetos para flauta baseavam-se em temas célebres, tais como “Ode to joy” (Beethoven), “Ballet music

from Orfeo” (Gluck), “Dance of the hours” (Ponchielli) e “The dance of the Sugar Plum Fairy” (Tchaikovsky). Para além destes duetos, foram também ensaiadas as transcrições para flauta e clarinete que realizei com base em duetos originalmente escritos apenas para clarinetes, retirados do livro “Disney Songs for Two: Easy Instrumental Duets – Clarinets” (arranjos de Mark Philips). Estes duetos incluíam temas de filmes da Disney, tais como “*Bibbidi-Bobbidi-Boo: The Magic Song from Cinderella*”, “*Heigh-Ho: The Dwarfs’ Marching Song from Snow White and the Seven Dwarfs*”; “*When you Wish Upon a Star from Pinocchio*” e “*Whistle while you work from Snow White and the Seven Dwarfs*”.

Ao longo destas manhãs de ensaios, foram trabalhados vários aspetos, entre os quais se destacam a afinação, as respirações, a leitura musical e as diferentes articulações presentes nos duetos selecionados. Relativamente aos duetos destinados a serem tocados apenas por flautas, foi explicada a história e o contexto de cada tema, para que os alunos adequassem a sua interpretação ao estilo musical de cada dueto. Foi também estimulada a versatilidade dos alunos, que deveriam ser capazes de tocar ambas as vozes dos duetos. Antes de os alunos começarem a ler os duetos, eram questionados sobre o tipo de compasso e tonalidade em que cada dueto se encontrava. Também foi passada a mensagem de que, em música de conjunto, deve valorizar-se o todo em detrimento da individualidade, procurando sempre o máximo de fusão com o grupo.

Na tarde do dia 07/07/21, decorreu o primeiro ensaio entre alunos de flauta e clarinete. Enquanto o grupo dos alunos mais avançados trabalhou os duetos baseados em temas de filmes da Disney, o grupo de alunos de Iniciação e 1º e 2º graus ensaiou diversos duetos do livro “Flute and Clarinet – Two at a Time” de Sarah Watts, que apresenta áudios de acompanhamento bastante apelativos para as crianças.

No geral, os alunos responderam positivamente ao que lhes foi solicitado e manifestaram interesse pela experiência. No entanto, ainda existiam muitos aspetos a melhorar, principalmente ao nível da afinação. Este projeto visa incutir nos alunos o gosto pela prática da música de conjunto e possibilitar que estes desenvolvam algumas das competências básicas para tocar em grupo.

O tema da prática de duetos está associado à temática do meu projeto de investigação, na medida em que as canções para voz e piano selecionadas foram adaptadas para duetos de flautas. Apresenta-se, de seguida, um enquadramento teórico sobre a utilização dos duetos como uma ferramenta pedagógica no âmbito do ensino de um instrumento musical.

3. Enquadramento teórico - Os duetos como ferramenta pedagógica

3.1. Os duetos ao longo da História da Música

De acordo com Tilmouth (2001), o dueto trata-se de uma:

Composição vocal ou instrumental para dois intérpretes com ou sem acompanhamento, na qual o interesse é partilhado de forma mais ou menos equiparada entre os duetistas² (Tilmouth, 2001, p. 1).

Os duetos ou duos – ambos os termos têm sido utilizados indistintamente ao longo da história – tiveram a sua origem na música vocal por volta do século XIII (Paillan, 2021). Alguns compositores optaram pelo termo "dueto" para peças vocais e "duo" para peças instrumentais. No entanto, esta lógica não é, de todo, universal (Tilmouth, 2001). Os primeiros duetos instrumentais apareceram durante o Renascimento e foram compostos principalmente para fins pedagógicos (Paillan, 2021).

As composições de duas partes foram um dos principais meios através dos quais a música foi ensinada durante os períodos renascentista e barroco em Itália, pelo que desempenharam um papel importante na preparação tanto de músicos profissionais como amadores. A importância deste tipo de composições durante este período é evidenciada pelo número de colecções existentes (mais de sessenta só em Itália), desde *Musica Duorum* (1521), de Eustachio Romano – a primeira colecção inteiramente dedicada a esta forma – até *Solfeggi* (1744), de Bertalotti – a última colecção notável. Estas publicações revelam uma continuidade essencial no ensino da teoria e da prática musical durante mais de 200 anos. Durante este período, toda a música didáctica de duas partes serviu funções consistentes e bem definidas: o ensino de valores de notas e solfejo; prática da música vocal e instrumental, independentemente do instrumento em questão; o ensino dos modos e da composição (Bornstein, 2001).

No entanto, o duo didáctico já existia na segunda metade do século XV, embora nenhuma colecção consistente tenha sobrevivido. Por sua vez, nos primeiros anos do

² Traduzido de: “A vocal or instrumental composition for two performers with or without accompaniment, in which the interest is shared more or less equally between the duettists” (Tilmouth, 2001, p. 1). Todas as traduções ao longo do presente trabalho são da responsabilidade da autora, exceto quando indicado o contrário.

século XVIII, o duo instrumental sem contínuo estava na moda fora de Itália, destacando-se as colecções de Georg Philipp Telemann e Johann Mattheson na Alemanha e as de William Croft em Inglaterra. Toda esta música foi concebida para flauta ou flauta de bisel, instrumentos geralmente tocados por amadores (Bornstein, 2001, p. 7).

Os duetos de teclado – compostos originalmente para essa formação ou transcrições de grandes obras orquestrais e vocais – tornaram-se cada vez mais populares durante o século XVIII. Muita música, principalmente para duas flautas ou dois violinos, foi publicada durante esse mesmo século, principalmente destinada aos amadores. Essa música apresentava também um propósito educacional, especialmente nos contextos em que o professor de instrumento não tinha a habilidade de acompanhar o seu aluno no teclado ou quando não existia, efetivamente, nenhum instrumento de teclado disponível (Tilmouth, 2001). A propósito dos duetos no final do século XVIII, a musicóloga Christina Bashford afirmou: "Os duetos para dois instrumentos melódicos, tipicamente duas flautas, dois violinos ou violino e violoncelo, eram particularmente populares entre os amadores... grande parte do repertório era tecnicamente simples e musicalmente leve"³ (Paillan, 2021, p. 3).

A maior parte desse repertório pertence a um domínio trivial, no entanto inclui também obras de compositores como Telemann, Geminiani, Leclair, J. W.A. e Carl Stamitz, Boccherini, J.C. Bach, Haydn, Mozart (para fagote e violoncelo; violino e viola) e, mais tarde, Beethoven (viola e violoncelo; clarinete e fagote), Viotti e Spohr. No século XX, foram compostos duetos instrumentais de Reger (dois violinos), Poulenc (dois clarinetes; clarinete e fagote), Ravel e Kodály (ambos para violino e violoncelo) e Hindemith (violinos; flautas; violino e clarinete), assim como Bartók (Tilmouth, 2001).

Embora existam em abundância, os duetos não têm sido sujeitos a muito estudo. Além disso, a investigação académica é especialmente limitada no domínio dos duetos compostos para o mesmo instrumento. Ao longo da história, o dueto tem sido um dos subgéneros de música de câmara menos compostos, ensinados e interpretados. Uma das razões para a menor popularidade dos duetos, em comparação com outras formações de música de câmara, são as suas restrições harmónicas. De facto, uma textura de duas vozes é bastante limitada em comparação com a paleta de acordes e harmónicos mais

³ Traduzido de: "Duets for two melodic instruments, typically two flutes, two violins or violin and cello, were particularly popular among amateurs...much of the repertory was technically simple and musically lightweight" (Paillan, 2021, p. 3).

densa que uma combinação de violino e piano pode oferecer, por exemplo (Paillan, 2021).

Em suma, verificamos que, desde os seus primórdios, o dueto sempre esteve intimamente ligado a funções e finalidades didáticas, pelo que se revela pertinente analisar os possíveis benefícios da prática de duetos no ensino de um instrumento musical – temática abordada na secção seguinte.

3.2. Benefícios da prática de duetos no ensino de um instrumento musical

A incorporação de duetos nas aulas de um instrumento musical é uma forma eficaz de modelar vários elementos da performance e, simultaneamente, proporcionar ao aluno uma oportunidade de ganhar experiência a tocar com outras pessoas de uma forma divertida e agradável (Clarkson, 2017). Para iniciantes, a música torna-se prazerosa e divertida quando possui um acompanhamento, uma vez que as peças de uma só linha melódica irão adquirir uma sonoridade mais interessante (Scriba, 2010, p. 2). Tocar em dueto oferece não só alegria e diversão na criação musical com um colega ou professor, mas também apresenta benefícios substanciais a vários níveis do ensino de um instrumento musical (Boey, 2004).

A prática de duetos pode contribuir para a melhoria de diversas competências musicais, nomeadamente a afinação, leitura à primeira vista, precisão rítmica e diversas competências necessárias para tocar em conjunto – dar ou seguir indicações físicas, reconhecer figuras melódicas *versus* figuras que pertencem ao acompanhamento e definir ou seguir mudanças de tempo e andamento (Clarkson, 2017, p. 3). Efetivamente, as vantagens de tocar em dueto incluem aspectos centrais da prática da música em conjunto, entre os quais se destacam o desenvolvimento da estabilidade rítmica, aperfeiçoamento das capacidades de audição, aprender a equilibrar e ajustar as partes melódicas, moldar a interpretação musical e aprender a adaptar-se ao estilo e ritmo do outro instrumentista (Scriba, 2010, p. 2). No contexto entre professor e aluno, a prática de duetos pode também funcionar como um modelo a nível de estilo musical, permitindo que os alunos tenham uma referência em termos de articulação, sonoridade e dinâmicas. No que respeita à articulação, os duetos são uma excelente forma de um professor transmitir informação detalhada recorrendo ao mínimo ou mesmo a nenhuma explicação verbal (Clarkson, 2017, p. 10).

Para além da preparação para a música de câmara e para a prática em grandes grupos, os duetos oferecem uma excelente prática para trabalhar a leitura à primeira vista (Clarkson, 2017). A prática da leitura à primeira vista é uma parte crucial do desenvolvimento de um aluno porque o ajuda a reconhecer rapidamente padrões, acordes e outros elementos musicais que podem acelerar a aprendizagem e memorização de novo repertório (Foster, 2006).

Tocar regularmente duetos com os alunos permite que estes ouçam mais profundamente, façam escolhas interpretativas baseadas num “quadro musical” mais amplo – em vez de uma mera melodia – e aumentem a sua satisfação com a prática do instrumento (Presler, 2019).

Scriba (2010) defende que a prática de duetos deve ser uma parte integrante do desenvolvimento dos instrumentistas, podendo contribuir, entre outros aspetos, para o desenvolvimento pessoal e a redução da ansiedade da performance. O violinista Gerard Kantarjian resumiu sucintamente a importância dos duetos através da seguinte afirmação: "É a melhor forma de desenvolver a capacidade de ouvir e de aumentar a consciência da frase musical, enfatizando a importância do diálogo cordial"⁴ (Hambourg, 2000, p. 69). Através da prática da música em conjunto, desenvolve-se uma forma intuitiva de comunicar musicalmente (Scriba, 2010, p. 2).

O pedagogo Johann Joachim Quantz descreveu os benefícios dos duetos já em 1759, enfatizando que os duetos melhoram o sentido de ritmo, harmonia e tempo do aluno. No prefácio da sua obra *Six Duets for Two Flutes*, Quantz refere que todos os hábitos de acelerar, atrasar ou outros problemas de tempo são mais facilmente ultrapassados se os alunos se habituarem a tocar duetos desde cedo, porque se adaptam a ouvir uma contraparte enquanto tocam (Paillan, 2021, p. 5). Para além de serem uma grande ferramenta pedagógica, os duetos estimulam a capacidade de prestar atenção às outras linhas melódicas em qualquer ensemble (Presler, 2019, p. 15). Tocar em dueto estimula a prática de um ritmo constante e desencoraja a paragem, as pausas ou o ato de voltar atrás para corrigir erros (Boey, 2004, p. 2). A necessidade de manter uma pulsação constante e um ritmo preciso é mais evidente quando se toca com outra pessoa (Boey, 2004, p. 85).

Por outro lado, os duetos são particularmente benéficos para trabalhar a afinação, visto que as questões de afinação que podem ser difíceis de identificar num

⁴ Traduzido de: “It is the best way to develop listening capabilities and enhance awareness of musical phrasing, emphasizing the importance of courteous dialogue” (Hambourg, 2000, p. 69).

grande conjunto são mais facilmente reconhecíveis entre dois músicos individuais (Clarkson, 2017, p. 3). A prática de duetos permite aos intérpretes desenvolver um processo de ajuste dos intervalos horizontais (dentro da sua linha melódica) e verticais (entre as duas vozes) e, deste modo, trabalhar a afinação em ambas as dimensões simultaneamente. Esta atenção à afinação deve estar presente logo no início do estudo instrumental, uma vez que prepara os jovens músicos para uma participação futura em ensemble (Clarkson, 2017, p. 4).

A incorporação de duetos nas aulas de um instrumento musical permite que o professor oriente o foco e a intenção da aula enquanto o aluno se mantém ativamente empenhado no processo de execução musical. Desta forma, o aluno pode aprender o que pode ou não ser eficaz através da experiência pessoal e não através da instrução direta do professor, o que torna o processo de ensino-aprendizagem mais colaborativo e não uma mera transmissão de informação (Clarkson, 2017, p. 13). Ao trabalhar duetos nas aulas, um professor pode também modelar estratégias de ensaio e de estudo. Assim, através da prática de duetos com o seu professor, os alunos podem aprender a estudar e ensaiar de forma eficiente (Presler, 2019).

Capítulo II | Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução

No âmbito da Prática de Ensino Supervisionada, o mestrando tem a oportunidade de observar os métodos e estratégias de ensino de docentes mais experientes, o que lhe permitirá refletir criticamente sobre as práticas observadas. Para além da observação, o mestrando também leciona algumas das aulas dos alunos que acompanha ao longo do estágio, podendo, desta forma, avaliar os resultados e a eficácia das suas próprias práticas de ensino. A Prática de Ensino Supervisionada revela-se, assim, uma experiência de grande aprendizagem para o mestrando, podendo contribuir para o aperfeiçoamento da sua prática docente.

A instituição escolhida para a realização do meu estágio foi a Academia de Música de Castelo de Paiva, por se tratar de uma Escola de referência no panorama do ensino especializado de música a nível nacional, proporcionando aos seus alunos um ensino de elevada qualidade. O estágio realizado decorreu entre 12 de outubro de 2020 e 11 de julho de 2021.

Relativamente à disciplina de flauta transversal, contei com a cooperação da professora Joaquina Mota, que possui uma vasta experiência na leção deste instrumento, tendo formado flautistas que atualmente ocupam lugares em prestigiadas orquestras. Semanalmente, assisti e colaborei nas aulas de três alunos do ensino básico (4º grau) e de uma aluna do ensino secundário (7º grau). Sempre que existia oportunidade, colaborava também nas aulas de duas outras alunas, matriculadas nos 2º e 3º graus, respetivamente. Neste relatório de estágio, serão apresentados os registos de observação e planificações correspondentes às aulas de duas alunas – uma aluna do ensino básico (4º grau) e uma aluna do ensino secundário (7º grau).

No contexto da música de conjunto, presenciei e colaborei semanalmente nas aulas do Quinteto de Sopros da AMCP, contando com a cooperação do professor Daniel Botelho. Este quinteto era constituído por alunos que frequentavam diferentes níveis de ensino, desde o 5º até ao 8º grau.

A supervisão da minha Prática Educativa esteve a cargo da professora Raquel Lima, que observou, no total, cinco das aulas que lecionei, nomeadamente duas aulas da aluna do Ensino Básico, duas aulas da aluna do Ensino Secundário e uma aula de Música de Conjunto (Quinteto de Sopros).

Neste capítulo, será inicialmente realizada uma caracterização dos alunos que acompanhei ao longo do estágio, tanto no âmbito do ensino da flauta transversal – descrevendo sucintamente o seu perfil escolar e psicológico e apresentando os respetivos conteúdos programáticos – como no contexto da Música de Conjunto. De seguida, serão apresentados os cronogramas com as datas de todas as aulas observadas, cooperadas e lecionadas, bem como alguns exemplos de registos de observação e de planificações realizadas. Posteriormente, será realizada uma breve reflexão sobre o período de ensino à distância e será feito um balanço geral da Prática de Ensino Supervisionada, estruturado em duas partes – a primeira referente à observação e a segunda à cooperação e leção. Para terminar, serão apresentados os pareceres da professora supervisora e dos professores cooperantes sobre o meu desempenho ao longo do estágio.

2. Caracterização dos alunos

2.1. Instrumento – Flauta transversal

Tabela 1: Informações sobre as alunas selecionadas do Ensino Básico e Secundário

Aluna	Nível de Ensino	Ano/Grau	Regime	Dia/horário da aula	Duração da aula
X	Básico	8º ano 4º grau	Articulado	2ª feira 10h	45 minutos
Y	Secundário	11ºano 7ºgrau	Articulado	2ª feira 13h15	90 minutos

Aluna X

A aluna X iniciou a sua aprendizagem de flauta transversal no 5º ano de escolaridade, ingressando na AMCP em regime articulado (1º grau). No ano letivo de 2020/2021, a aluna em questão encontrava-se no 4º grau do regime articulado da Academia de Música de Castelo de Paiva. Revelou-se uma aluna com capacidades e com um grande potencial em termos de sonoridade, pelo que poderia atingir níveis de desempenho bastante satisfatórios. No entanto, demonstrou falta de dedicação e de rotina no seu estudo em casa, o que, conseqüentemente, atrasava o ritmo do seu progresso.

No decorrer do ano letivo, esta aluna colocou aparelho dentário, passando por um processo de adaptação a esta nova realidade física. Em contexto de aula, foram frequentemente realizados exercícios para ajudar a aluna a encontrar o foco do seu som e a envolver-se mais ativamente com a prática deste instrumento (por exemplo, através de uma maior ativação da região abdominal).

As suas maiores dificuldades eram, essencialmente, rítmicas, uma vez que a aluna revelava, sucessivamente, problemas ao nível da relação entre o ritmo e a pulsação. Como tal, era estimulada frequentemente a solfejar previamente o que iria tocar e a sentir o balanço da música. Psicologicamente, tratava-se de uma aluna tímida, que, progressivamente, foi ultrapassando estas barreiras, dando-se a conhecer melhor.

O conteúdo programático da aluna X para o ano letivo de 2020/2021 será apresentado na tabela 2:

Tabela 2: Conteúdo programático da aluna X para o ano letivo de 2020/2021

	Escalas	Estudos	Obras
1º Período	Até 4 alterações com relativas menores; arpejos e inversões; arpejo de sétima da dominante no estado fundamental; cromática	<i>Selected Studies for Flute</i> (editado por Bántai e Kovács) – volume I – do estudo nº 32 em diante	<i>En Rêvant</i> – J. Brouquières <i>Allegro</i> – J. Vanhal <i>Rondo</i> – A. Diabelli
2º Período	Até 5 alterações com relativas menores; arpejos e inversões; arpejo de sétima da dominante no estado fundamental; cromática	<i>Selected Studies for Flute</i> (editado por Bántai e Kovács) – volume I – do estudo nº 32 em diante	<i>En Rêvant</i> – J. Brouquières <i>Rondo</i> – A. Diabelli <i>Moderato</i> – M. Marchesi <i>Romanze, Op.5</i> – Tchaikovsky
3º Período	Até 5 alterações com relativas menores; arpejos e inversões; arpejo de sétima da dominante no estado fundamental; cromática	<i>Selected Studies for Flute</i> (editado por Bántai e Kovács) – volume I – do estudo nº 32 em diante Estudos Köhler, Op.33 – volume I	<i>Moderato</i> – M. Marchesi <i>Six Melodies</i> – A. Ridout <i>Kontretanz KV 269b n°1</i> – W. A. Mozart <i>Valse gracieuse, Op. 261 n°2</i> – W. Popp <i>Air bohémien russe, Op.462 n°2</i> – W.Popp

Aluna Y

A aluna Y toca flauta transversal desde os 6 anos, idade em que ingressou em Iniciação Musical na AMCP. No ano letivo de 2020/2021, encontrava-se no 7º grau, em regime articulado. Apesar de já se encontrar no ensino secundário, a aluna ainda tinha bastantes incertezas sobre a área que iria seguir a nível superior, sendo a música uma das possibilidades. Para além de flauta transversal, a aluna frequentava também o curso de educação vocal.

Esta aluna apresentava uma boa noção da afinação e revelava bastante expressividade na interpretação do repertório que tocava. No entanto, necessitava de consolidar e aperfeiçoar algumas questões técnicas, tais como a agilidade e coordenação dos dedos na mudança entre diferentes dedilhações e a clareza e velocidade da articulação dupla. Em termos de sonoridade, deveria também investir mais nas diferenças entre dinâmicas e, de um modo geral, expandir mais o seu som. Todas estas questões foram trabalhadas com a aluna ao longo do ano letivo.

O conteúdo programático da aluna Y para o ano letivo de 2020/2021 será apresentado na tabela 3:

Tabela 3: Conteúdo programático da aluna Y para o ano letivo de 2020/2021

	Escalas e exercícios técnicos	Estudos	Obras
1º Período	Até 7 alterações, com relativas menores; escalas homónimas; arpejos e inversões; cromática. Taffanel exercícios nºs 1, 2, 4, 5, 11, 12, 13, 17	Estudos Köhler, Op.33 – volume II 25 <i>Romantic Etudes</i> , Op.66 – Köhler	Concerto em Sol M – C. Stamitz <i>Chant D'Oiseau</i> , Op. 324 – W. Popp Sonata em Dó M, BWV 1033 – J. S. Bach
2º Período	Até 7 alterações, com relativas menores; escalas homónimas; arpejos e inversões; cromática. Taffanel exercícios nºs 1, 2, 4, 5, 11, 12, 13, 17	Estudos Köhler, Op.33 – volume II 25 <i>Romantic Etudes</i> , Op.66 – Köhler 30 <i>Caprices for Flute Solo</i> , Op. 107 – K. Elert	Concerto em Sol M – C. Stamitz <i>Chant D'Oiseau</i> , Op. 324 – W. Popp Sonata em Dó M, BWV 1033 – J. S. Bach <i>Suite Antique</i> – J. Rutter
3º Período	Até 7 alterações, com relativas menores; escalas homónimas; arpejos e inversões; cromática. Taffanel exercícios nºs 1, 2, 4, 5, 11, 12, 13, 17	Estudos Köhler, Op.33 – volume II 25 <i>Romantic Etudes</i> , Op.66 – Köhler 30 <i>Caprices for Flute Solo</i> , Op. 107 – K. Elert	Sonata em Dó M, BWV 1033 – J. S. Bach <i>Suite Antique</i> – J. Rutter <i>Prelude et Mascarade</i> – P. Proust

2.2. Música de Conjunto – Quinteto de Sopros

O Quinteto de Sopros que acompanhei ao longo do estágio tinha aulas semanalmente às segundas-feiras, com uma duração de cerca de 50 min, entre as 18h30 e as 19h20. Este agrupamento musical era constituído por alunos interessados em progredir e com bastantes capacidades musicais, sendo que alguns deles desejam fazer da música a sua carreira profissional. Os vários elementos deste quinteto pertenciam a diferentes níveis de ensino, desde o 5º até ao 8º grau, tal como se pode observar na tabela 4.

Tabela 4: Informações sobre os alunos que constituíam o Quinteto de Sopros

Aluno	Instrumento	Grau	Regime
A	Flauta transversal	5º	Articulado
B	Oboé	7º	Articulado
C	Clarinete	7º	Articulado
D	Fagote	6º	Articulado
E	Trompa	8º	Articulado

As obras trabalhadas pelo Quinteto de Sopros ao longo do ano letivo de 2020/2021 serão apresentadas na tabela 5:

Tabela 5: Obras trabalhadas pelo Quinteto de Sopros ao longo do ano letivo de 2020/2021

	Obras
1º Período	Pavane – G. Fauré – arranjo de Guy du Cheyron Quinteto Op.56 nº1 em Sib – Franz Danzi (1º andamento)
2º Período	Five Easy Dances – Denes Agay Pavane – G. Fauré – arranjo de Guy du Cheyron
3º Período	Second Suite in F, Op.28, nº2 – G. Holst – arranjo de Lin. Y. E. (1º andamento – March) Five Easy Dances – Denes Agay Adagio e Scherzino – Joly Braga Santos

3. Cronogramas

Tabela 6: Cronograma das aulas da aluna X (Ensino Básico)

Data	Ensino Básico		
	Aulas observadas	Aulas lecionadas	Aulas cooperadas
12/10/20	X		
19/10/20	X		
26/10/20			X
02/11/20	X		
09/11/20	X		
16/11/20	X		
23/11/20			X
14/12/20		X	
04/01/21		X	
11/01/21	X		
08/02/21	X		
15/02/21	X		
15/03/21	X		
22/03/21	X		
05/04/21			X
12/04/21		X	
19/04/21	X		
26/04/21		X (supervisionada)	
03/05/21	X		
10/05/21		X	
17/05/21	Prova semestral		
24/05/21			X
31/05/21		X	
07/06/21		X	
14/06/21		X (supervisionada)	
21/06/21		X	
28/06/21	Manhã de duetos		
05/07/21	Manhã de duetos		

Tabela 7: Cronograma das aulas da aluna Y (Ensino Secundário)

Data	Ensino Secundário		
	Aulas observadas	Aulas lecionadas	Aulas cooperadas
12/10/20	X		
19/10/20	X		
26/10/20	X		
02/11/20			X
16/11/20	X		
23/11/20	X		
14/12/20			X
04/01/21	X		
11/01/21			X
08/02/21	X		
15/02/21	X		
15/03/21	X		
22/03/21	X		
05/04/21	X		
12/04/21			X
19/04/21		X	
26/04/21		X (supervisionada)	
03/05/21			X
10/05/21			X
17/05/21	Prova semestral		
24/05/21			X
31/05/21		X	
07/06/21		X (supervisionada)	
14/06/21	X		
21/06/21		X	
28/06/21	X		
05/07/21			X

Tabela 8: Cronograma das aulas de Música de Conjunto (Quinteto de Sopros)

Música de Conjunto			
Data	Aulas observadas	Aulas lecionadas	Aulas cooperadas
23/11/20	X		
28/11/20	X		
05/12/20	X		
19/12/20			X
04/01/21		X	
11/01/21			X
18/01/21	X		
08/02/21	X		
22/02/21	X		
01/03/21	X		
15/03/21	X		
05/04/21	X		
12/04/21			X
19/04/21	X		
24/04/21		X	
26/04/21			X
30/04/21	Participação nos “Encontros de Música de Câmara” da AMCP		
03/05/21			X
10/05/21		X	
17/05/21			X
24/05/21			X
29/05/21	Atuação musical em cerimónia de entrega de diplomas		
21/06/21		X	
03/07/21		X (supervisionada)	
08/07/21		X	
11/07/21	Participação no Concerto “Música no Mosteiro”		

4. Registos da Prática Educativa⁵

4.1. Exemplos de registos de observação

a) Ensino Básico

Estagiário: Mariana Costa	Disciplina: Instrumento – Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 1	Data: 12/10/20

Registo de observação diário

A aula inicia-se com a confirmação e atualização do programa da aluna para o presente ano letivo. A professora acrescenta novas peças ao programa (*Rondo* – A. Diabelli e *Allegro* de Vanhal) e incentiva a aluna a ler outras obras já impressas, estimulando a sua curiosidade. Após esta primeira parte de organização dos conteúdos programáticos, a aula é dedicada à realização das escalas de Fá M e Ré m (natural, melódica e harmónica), respetivos arpejos e inversões e escala cromática.

Ao tocar o arpejo de Fá M e as suas inversões, a professora refere que a aluna não deve “descer quando a música desce”, mas sim continuar a alimentar a qualidade do som e não desinvestir na sua postura corporal. Seguidamente, a docente questiona a aluna sobre as notas que constituem o arpejo de 7ª da Dominante e explica-lhe a sua construção. Com este arpejo, surgem dificuldades na emissão da nota Dó do registo grave, que é, geralmente, a nota mais grave da flauta. Assim, a professora propõe que a aluna trabalhe as notas graves de forma cromática desde o Fá grave até ao Dó grave, sem utilizar a língua para articular cada nota. Sugere que a aluna faça uma boa respiração (pensando em ar quente) e pede-lhe que toque com “mais ar e menos força”. Observou-se ainda que o dedo anelar da mão direita da aluna não estava a tapar corretamente o orifício da chave correspondente. Desta forma, foi realizado um trabalho de correção da posição da mão direita da aluna: o indicador deveria estar a 90º com a flauta – de modo a que os restantes dedos dessa mão pudessem ir mais longe – e o dedo anelar deveria estar ligeiramente

⁵ Os restantes registos de observação e as planificações das aulas lecionadas podem ser consultados em anexo.

mais estendido – de forma a aumentar o contacto do dedo com o orifício da chave.

Aquando da realização da escala cromática por parte da aluna, a docente refere que o radical “cromo” exprime a noção de cor. Como tal, a escala cromática transmite-nos uma cor bastante particular, proporcionada pelos sucessivos intervalos de 2ª m. A professora utiliza ainda metáforas para expressar aquilo que pretende comunicar, de forma a facilitar a compreensão dos fenómenos musicais por parte da aluna. A título exemplificativo, pede para a aluna “não fazer os graves tristes, mas sim quentinhos” e para apoiar bem, como se estivesse a “empurrar um armário” com a região abdominal.

De seguida, na realização das escalas menores, a docente reforça que a aluna deve respeitar o texto musical a nível rítmico, uma vez que não está a tocar de memória, mas sim a guiar-se por um esquema escrito. Explica, posteriormente, que a escala menor melódica é uma escala biforme, assumindo diferenças entre a sua forma ascendente e descendente. Realça, assim, a importância de se realizar uma análise mental da escala antes de a tocar. Por sua vez, na escala menor harmónica, a aluna trabalha a mudança entre as notas Sib-Dó#-Ré, procurando uma maior coordenação dos dedos, que devem ser libertados com mais energia. A professora refere que a aluna deve antecipar o problema e, para melhorar a precisão na mudança entre as notas, esta mudança deve ser feita de forma mais pragmática, mecânica e eficaz.

De um modo geral, a presente aula centrou-se no aperfeiçoamento de alguns dos aspetos técnicos basilares da prática da flauta transversal, nomeadamente a emissão do som, postura corporal, posição das mãos/dedos, apoio e coordenação digital. Sendo uma das primeiras aulas do ano letivo, revelou-se bastante pertinente consolidar todas estas questões, de forma a possibilitar que a evolução musical da aluna seja mais sólida e aliçada em boas bases técnicas.

b) Ensino Secundário

Estagiário: Mariana Costa	Disciplina: Instrumento – Flauta Transversal	Ano/Turma: 11º ano/7º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 1	Data: 12/10/20

Registo de observação diário

Na primeira aula observada da aluna Y, a professora cooperante geriu o tempo de modo a conseguir transmitir-me a dinâmica habitual de uma aula da aluna em questão (com a duração de 90 minutos). Incentivou ainda a minha participação e cooperação ao longo da aula, incitando-me a dar conselhos e a auxiliar a aluna sempre que entendesse. Realçou, desde logo, a necessidade de trabalhar a componente mais técnica, para que a aluna possa ultrapassar os seus “pontos fracos” e colmatar as principais dificuldades sentidas. Desta forma, a parte inicial da aula é dedicada à realização de exercícios para consolidar algumas das bases técnicas da flauta transversal.

A aula inicia-se com o exercício nº 12 do método *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme*, de Paul Taffanel e Philippe Gaubert. Neste exercício, observa-se que a aluna apresenta a tendência em tocar mais “a medo” as notas mais agudas de cada sequência, resultando na emissão de um som mais fechado e apertado. Assim, a aluna é incentivada a tocar com uma maior abertura/espço no interior da boca e um melhor apoio da região abdominal, de modo a obter um som mais projetado e com maior ressonância nas notas do registo agudo. Cada compasso deste exercício é constituído por arpejos de 7ª, na forma ascendente e descendente, percorrendo, assim, os registos grave, médio e agudo. As diferenças intervalares que permitem distinguir os arpejos de cada compasso foram previamente analisadas em aulas anteriores, o que, a meu ver, se revela bastante pertinente, uma vez que contribui para uma melhor compreensão do exercício por parte da aluna. Deste modo, a aluna realiza o exercício de forma mais consciente, conhecendo mais aprofundadamente o discurso musical. É trabalhada ainda a condução de cada arpejo, realizando um crescendo até ao registo agudo e alimentando sempre a qualidade do som, para que se ouça uma maior continuidade da linha melódica – sem cortes ou falhas do som entre as notas.

Seguidamente, a professora sugere que a aluna toque o exercício nº1 do mesmo método. É feito um trabalho de identificação e correção dos problemas de coordenação de dedos, principalmente no registo agudo. Para além disso, a docente sugere que a aluna procure uma maior abertura do orifício da flauta, uma vez que esta revela a tendência em fechá-lo demasiado.

A aluna apresenta, de seguida, o estudo nº15 de Kohler Op.33 – volume I, que já havia tocado no ano letivo anterior. A professora chama a atenção para a clareza da articulação e para a qualidade do *legato* entre as notas. Sugere ainda que a aluna comece a trabalhar um novo livro de estudos – Kohler Op.33, volume II – e que apresente o primeiro estudo desse volume na aula seguinte.

Posteriormente, a aluna retoma uma obra também previamente estudada no ano letivo anterior – *Chant d'oiseau*, de Wilhelm Popp – uma pequena peça com vários elementos de carácter virtuoso. É trabalhada principalmente a secção que contém fusas, onde a aluna recorre ao *staccato* duplo (duas fusas ligadas e duas articuladas). A aluna ainda demonstra descontrolo técnico na secção em questão, revelando problemas na passagem das notas ligadas para as articuladas. De modo a tocar a passagem de forma mais controlada e com maior leveza, a aluna é incentivada a tocar num andamento mais lento e a apoiar melhor a primeira fusa de cada grupo de 4, concedendo mais importância a essa nota. Para melhorar a qualidade do *staccato* duplo, é também sugerido que a aluna trabalhe isoladamente a articulação com a consoante “k”.

Por fim, a aluna apresenta a página inicial do primeiro andamento do Concerto em Sol M de Carl Stamitz. A professora faz alusão ao estilo deste concerto, referindo que o início dos concertos clássicos correspondia metaforicamente a uma “chamada para a caça”, apresentando um carácter alegre. Refere ainda que o 1º e 3º tempos de cada compasso são os mais importantes, pelo que a aluna não deve acentuar nem valorizar tanto o 2º e 4º tempos, tal como erradamente estava a fazer. No geral, a aluna deve também investir mais na definição e clareza da sua articulação, de forma a melhorar a “dicção do discurso musical”.

c) Música de Conjunto

Estagiário: Mariana Costa	Disciplina: Música de Conjunto – Quinteto de Sopros	
Escola Professor: AMCP Daniel Botelho	Nº de aula: 1	Data: 23/11/20

Registo de observação diário

Inicialmente, o docente conversa com os elementos do grupo sobre os objetivos estabelecidos para este quinteto e sobre todo o enriquecimento que o trabalho com esta formação lhes poderá trazer, tanto a nível musical como pessoal. Transmite-lhes, desde logo, aquela que é a sua forma de trabalhar, baseada no conceito de partilha e reconhecimento de que ninguém é detentor de todo o saber. Destaca também a importância de analisar e contextualizar as obras que irão tocar, enquadrando-as no âmbito da obra de cada compositor, na época a que pertencem e procurando saber as razões pelas quais foram escritas. Quando tocamos uma determinada peça, não nos devemos limitar a olhar apenas para as notas, mas sim tentar perceber a obra de um modo mais lato e a um nível mais profundo.

Como nesta aula os alunos irão tocar um arranjo para quinteto de sopros da obra *Pavane* de Gabriel Fauré, o professor questiona-os sobre o que sabem acerca de Fauré, incentivando-os a pesquisar sobre este compositor. Enumera, de seguida, aspectos gerais sobre este compositor francês – foi aluno de Camille Saint-Saëns, diretor do Conservatório de Paris e fazia retiros para compor no verão. Por sua vez, a sua obra *Pavane* foi escrita originalmente como uma canção para piano e coro, sendo, posteriormente, composta a versão orquestral. Deste modo, o docente desafia os alunos a aprofundar o seu conhecimento por detrás das obras, sugerindo a pesquisa em fontes fidedignas. Depois de realizarem a afinação inicial, o professor destaca a importância de definirem um líder para o grupo, quer como porta-voz, que transmite as informações aos restantes elementos, quer por questões de comunicação musical, para dar entradas ou fazer cortes em conjunto.

Após esta parte introdutória da aula, os alunos tocam a obra *Pavane* de G. Fauré. À medida que avançam, o professor vai fazendo as paragens que considera necessárias para

dar o seu *feedback* e fazer as suas sugestões. Desde logo, sugere que o trompista – primeiro elemento a tocar – toque num andamento mais lento e com um caráter sereno.

Um dos aspetos que mereceu maior atenção ao longo da aula foi a afinação, principalmente entre a flauta (que se encontrava sempre ligeiramente baixa) e o oboé. O docente incentivou as alunas a aprenderem a posicionar-se, decidindo entre elas quem vai atrás de quem, de modo a evitar essa procura por parte de ambas. Passa também a mensagem de que os alunos não devem encarar a afinação como uma dificuldade, mas sim como uma excelente oportunidade para melhorar nesse domínio.

O professor faz alusão à solidariedade e cumplicidade que devem existir entre os elementos desta formação, dando o exemplo de certos quintetos que apresentam sempre o seu repertório de memória, para que possam comunicar ainda mais entre eles. Incita os alunos a observarem e estarem atentos a toda a simbologia presente na partitura, nomeadamente em termos de dinâmicas (*piano, forte, crescendo, diminuendo*). Dá também indicações específicas sobre determinadas intervenções dos vários instrumentos – a fagotista deve direccionar mais a sua linha (*cantabile*); no seu trilo, a flautista deve tocar de forma mais flexível e comunicar melhor com os seus colegas, devendo também antecipar ligeiramente a sua resolução. Com as várias paragens, são também trabalhadas as entradas dadas pela flautista e pela oboísta, que devem ser mais perceptíveis. Na parte final da obra, o professor realça a importância do *sforzando* como um “elemento surpresa” que introduz uma mudança harmónica.

Por fim, o docente realça a importância do contacto com este tipo de formação (quinteto de sopros) para os alunos, referindo ainda que a medida em que cada um irá beneficiar desta experiência depende deles mesmos e do seu comprometimento. Conversam sobre horários e datas alternativas para ter aula, dado que, nas próximas duas semanas, não será possível ter a aula às segundas-feiras (devido às medidas decretadas pelo governo).

4.2. Exemplos de planificações

a) Ensino Básico

Aula nº8 (aula lecionada nº1)

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Flauta Transversal

Ano/Grau: 8º ano/4º grau

Duração da aula: 45 min

Regime de frequência: Articulado

Número de alunos: 1

Data: 14/12/20 – 10h

Estagiário(a): Mariana Costa

Docente: Joaquina Mota

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Trabalhar a qualidade do som, procurando uma maior focagem, projeção e ressonância;
- Melhorar o rigor e estabilidade rítmica;
- Estimular a aluna a sentir o balanço da música;
- Consolidar a leitura da obra *Allegro* de Vanhal e do estudo nº 33 (de C. Ciardi).

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

1. Escala de Sol M e escala cromática;
2. Peça *Allegro* de J. Vanhal;
3. Estudo nº33 de C. Ciardi, pertencente à coletânea de estudos dos autores Bántai e Kovács.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, a aluna é informada sobre os objetivos para a presente aula, bem como os critérios de avaliação (1 minuto).
2. A aula propriamente dita inicia-se com a escala de Sol Maior, realizada lentamente (2 tempos por nota) e em *legato*, funcionando, assim, como exercício de aquecimento. Como a aluna colocou aparelho recentemente, realiza-se um trabalho marcado, essencialmente, pela procura de uma boa sonoridade – focagem do som e redução de ruído. Como tal, investe-se na prática de notas longas (4 tempos por nota), cromaticamente, desde o Sol grave até ao Sol agudo. A aluna encontra-se, assim, num processo de experimentação e adaptação à nova realidade física da sua embocadura, procedendo às alterações necessárias para atingir melhores resultados na emissão e produção do som – por exemplo, a nível da abertura do orifício do *lip plate* (10 minutos).
3. De seguida, passa-se para a obra estudada pela aluna – *Allegro* de Vanhal. De modo a colmatar as suas dificuldades na relação entre o ritmo e a pulsação, a aluna solfeja a obra por frases, tocando-as logo de seguida. O solfejo permite-lhe, assim, compreender melhor o texto musical, revelando-se benéfico para interpretação posterior do discurso musical. Esta divisão da obra em frases contribui também para uma maior consciencialização, por parte da aluna, da estrutura da peça em questão. Para além do mencionado, são também marcados os locais das respirações, o que irá beneficiar a estruturação do discurso musical e a gestão do ar (15 minutos).
4. Ainda relativamente à peça de Vanhal, é realizado um exercício para que a aluna sinta o balanço da música. Para tal, deve mover o seu corpo de um lado para o outro a cada 2 tempos (a obra está escrita num compasso 2/2). De modo a trabalhar o desenvolvimento técnico das passagens com mais colcheias, a aluna toca as passagens em questão recorrendo a ritmos diferentes, como, por exemplo, galopes. Faz-se ainda alusão a aspetos como a focagem do som, as variações de pressão necessárias para os diferentes registos, direção do discurso musical e continuidade do fluxo de ar (10 minutos).
5. Posteriormente, é feita uma leitura orientada do estudo nº 33 (de C. Ciardi),

pertencente à coletânea de estudos dos autores Vilmos Bántai e Gábor Kovács, corrigindo eventuais notas ou ritmos errados. Enquanto toca o estudo, a aluna deve privilegiar sempre a qualidade do som (6 minutos).

6. Por fim, são dadas orientações para o estudo individual da aluna durante o período de férias, definindo o repertório ao qual se deve dedicar. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho da aluna nesta aula, em particular, e, de modo mais geral, durante todo o período, apontando os objetivos atingidos e definindo novas metas para as aulas seguintes (3 minutos).

RECURSOS E FONTES

Estante; flauta transversal; partituras; lápis e borracha; espelho.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação: No final da aula, a aluna deverá realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverá perceber os aspectos que conseguiu melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terá de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação: Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com a aluna, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo diário individual. Deve também elogiar os seus progressos e informar a aluna acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado: Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pela aluna e atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante



REFLEXÃO

Apesar das dificuldades decorrentes da colocação de aparelho dentário, a aluna respondeu positivamente a esta nova realidade física da sua embocadura. Tendo em conta esta necessidade de adaptação, a aula centrou-se na procura por um boa sonoridade, de modo a reduzir os ruídos adicionais provocados por esta mudança e alcançar, assim, um som mais focado.

Relativamente à peça, todo o trabalho desenvolvido serviu para consolidar a leitura previamente realizada pela aluna, com o intuito de corrigir erros existentes, principalmente a nível rítmico, e permitir uma compreensão mais aprofundada do discurso musical, nomeadamente no que diz respeito à estrutura e fraseado da obra em questão. Após esta leitura orientada, a aluna revelou um maior controlo e compreensão da peça.

No entanto, esta aluna necessita de ser mais estimulada para sentir o balanço da música e melhorar o seu sentido rítmico. Por essa razão, a aluna foi incentivada a mover o seu corpo ao ritmo da música enquanto tocava. Embora se tenham sentido melhorias, este tipo de trabalho deve ser mais regular para que se vá tornando gradualmente mais natural. A aluna deve também investir mais no solfejo do seu repertório, de forma a colmatar as suas dificuldades rítmicas.

b) Ensino Secundário

Aula nº 17 (aula lecionada nº2) – supervisionada

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Flauta Transversal

Ano/Grau: 11º ano/7º grau

Duração da aula: 90 min

Regime de frequência: Articulado

Número de alunos: 1

Data: 26/04/21 – 13h15

Estagiário(a): Mariana Costa

Docente: Joaquina Mota

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Aumentar a projeção do som;
- Trabalhar a flexibilidade do som em termos de contrastes dinâmicos;
- Trabalhar a clareza e velocidade do *staccato* duplo;
- Consolidar a interpretação do 1º andamento da Sonata em Dó M de J. S. Bach e da obra *Prelude et Mascarade* – P. Proust.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

1. Sonata em Dó M de J. S. Bach – 1º andamento;
2. *Prelude et Mascarade* – P. Proust.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, a aluna é informada sobre os objetivos para a presente aula, bem como os critérios de avaliação (1 minuto).
2. A aula inicia-se com um exercício de aquecimento para trabalhar a projeção e

flexibilidade do som em termos de dinâmicas. A aluna deve realizar notas longas cromaticamente, primeiramente com recurso ao *flutterzung* e, posteriormente, trabalhando os diminuendos e crescendos (7 min).

3. De seguida, é realizado um exercício para trabalhar a clareza e velocidade do *staccato* duplo, como preparação para a sonata em Dó M de J. S. Bach. Como tal, este exercício é constituído por uma sequência de notas baseadas na escala de DóM. Esta sequência é realizada 4 vezes de forma distinta, aumentando-se gradualmente a velocidade de coordenação entre a articulação e a mudança de dedilhações. Em cada nota, a aluna tem de articular inicialmente 8 fusas, passando, posteriormente, para 4 fusas, 2 fusas e 1 fusa. Todo este exercício é realizado com metrónomo, permitindo que a aluna mantenha uma pulsação regular (10 min).
4. Seguidamente, a aluna deve aplicar a lógica do exercício anterior às passagens de semicolcheias da secção *Presto* do 1º andamento da sonata em DóM de J. S. Bach, tocando progressivamente maiores sequências. Por exemplo, a aluna começa por tocar apenas um tempo + a primeira semicolcheia do tempo seguinte e, gradualmente, acrescenta mais tempos – 2 tempos, 3 tempos e 4 tempos (compasso inteiro). A aluna deve acrescentar sempre a primeira semicolcheia do tempo seguinte, de forma a trabalhar a ligação entre os vários tempos. Para trabalhar a continuidade da frase musical, a aluna é também incentivada a tocar tudo em *legato* e com *flutterzung*. O metrónomo deve ser utilizado durante a realização de todo este exercício (15 min)
5. A aluna toca, de seguida, toda a secção *Presto*, trabalhando o seu carácter (vivo, alegre e com energia) e a articulação e emissão das notas graves (10 min).
6. Posteriormente, é trabalhada com maior detalhe a secção inicial (*Andante*) do 1º andamento da sonata em estudo, que corresponde a uma secção mais melódica e lenta. São trabalhados os seguintes aspetos: agógica, condução das frases, respirações e continuidade do fluxo de ar (10 min).
7. Passa-se, de seguida, para a peça *Prelude et Mascarade* de Pascal Proust – peça obrigatória para o escalão da aluna Y no concurso interno da AMCP. Nesta aula, pretende-se consolidar a interpretação de toda a peça, com principal foco nos seguintes aspetos: fraseado, condução melódica, respirações, diferentes

articulações e exploração dos contrastes dinâmicos. Na secção *allegro moderato*, o trabalho é dedicado principalmente às diferenças de dinâmicas, acentos, trilos e articulação curta. São utilizadas várias estratégias para aperfeiçoar as passagens mais rápidas, como por exemplo o recurso a ritmos diferentes daqueles que estão escritos (35 min).

8. Por fim, são dadas orientações para o estudo individual da aluna. É feita uma apreciação global do desempenho da aluna nesta aula, apontando os objetivos atingidos e os aspetos que ainda podem ser melhorados (2 min).

RECURSOS E FONTES

Estante; flauta transversal; partituras; metrónomo; coluna bluetooth; lápis e borracha; espelho.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação: No final da aula, a aluna deverá realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverá perceber os aspetos que conseguiu melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terá de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação: Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com a aluna, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo diário individual. Deve também elogiar os seus progressos e informar a aluna acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado: Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pela aluna e de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante



REFLEXÃO

De um modo geral, a aluna reagiu muito positivamente aos exercícios propostos ao longo da aula, registando-se melhorias ao nível dos aspetos trabalhados. Com os exercícios e estratégias utilizadas, pretendia-se proporcionar à aluna diversos métodos de estudo, adequados às suas necessidades e dificuldades.

No exercício de aquecimento, verificou-se que, ao fazer os crescendos e diminuendos, a aluna deveria compensar melhor a afinação, através da adequação da direção do ar e do espaço no interior da boca. Por sua vez, o exercício de articulação dupla revelou-se um ótimo exercício para a aluna incorporar no seu estudo diário, uma vez que ainda necessita de melhorar a clareza e continuidade da articulação, assim como incrementar a sua velocidade. No seu estudo em casa, a aluna deve ir aumentando gradualmente a velocidade do exercício e registar esses progressos de forma escrita.

Este exercício revelou-se uma boa forma de preparação para as dificuldades presentes na sonata de Bach. Na secção lenta (*Andante*) do 1º andamento desta sonata, a aluna não deveria precipitar tanto o seu discurso nem marcar cada tempo de forma tão evidente; deveria realizar mais cedências no tempo, para que a sua interpretação não soasse tão métrica. Como tal, foram analisadas as cadências desta secção, para que a aluna conseguisse perceber e transmitir melhor a estrutura musical da peça, bem como os locais de maior tensão ou relaxamento. A aluna foi incentivada a definir bem as suas respirações, a conduzir melhor as frases e a tocar com um carácter mais *legato*. Por outro lado, na secção do *Presto*, a aluna deveria tocar com um carácter mais vivo, enérgico e alegre, separar mais os saltos e fazer uma articulação mais curta.

Na obra *Prelude et Mascarade* de P. Proust, a aluna poderia “cantar mais”, tocar com mais vibrato, exagerar nos contrastes dinâmicos, investir mais nos acentos e nas diferenças de articulação, assim como compensar o espaço no interior da boca, principalmente nas notas do registo agudo.

No decorrer de toda a aula, exemplifiquei na flauta diversos aspetos técnicos e interpretativos, de modo a que a aluna compreendesse melhor os exercícios sugeridos e os resultados que se pretendiam atingir.

c) Música de Conjunto

Aula nº5 (aula lecionada nº 1)

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Música de Conjunto – Quinteto de Sopros

Duração da aula: 50 min

Número de alunos: 5

Data: 04/01/21 – 18h30

Estagiário(a): Mariana Costa

Professor cooperante: Daniel Botelho

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

1. Realizar a leitura do primeiro andamento do quinteto de Danzi Op. 56 nº1 em Sib M na sua totalidade;
2. Melhorar a comunicação entre os vários elementos do quinteto;
3. Contribuir para a consciencialização e correção da afinação;
4. Promover uma melhor direção e fluência do discurso musical;
5. Equilibrar os diferentes timbres e vozes (acompanhamento e melodia) e perceber a importância de cada instrumento nas variadas passagens;
6. Melhorar a união e precisão nas entradas e cortes, que devem ser tocados mais em conjunto;
7. Procurar uma maior estabilidade rítmica e de andamento.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Quinteto de Danzi Op.56 nº1 em Sib M – 1º andamento.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, os alunos são informados sobre os objetivos para a presente aula (1 minuto).

2. Logo de seguida, afinam os seus instrumentos, tendo como referência a nota dada pelo oboé (2 minutos).
3. Após a afinação inicial, é realizada a leitura do primeiro andamento do Quinteto de Danzi Op. 56 nº1 em Sib M, na sua totalidade (10 minutos).
4. Posteriormente, são dadas indicações aos alunos para que possam melhorar o seu desempenho, tanto a nível individual como colectivo. São mencionados diversos aspetos relativos à articulação, dinâmicas, andamento, afinação e condução das frases (5 minutos).
5. Perante o *feedback* anteriormente mencionado, os alunos devem aplicar, na prática, os conselhos e sugestões dadas (20 minutos).
6. Seguidamente, são trabalhadas as transições entre diferentes secções – nas quais as entradas e cortes em conjunto se revelam de grande importância – bem como a relação e equilíbrio entre a melodia e o seu acompanhamento, em várias passagens (10 minutos).
7. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho dos alunos. Realçam-se também os principais aspetos a trabalhar e melhorar e estimula-se a audição de diferentes gravações e interpretações da obra em questão (2 minutos).

RECURSOS E FONTES

Estantes; partituras; instrumentos musicais (flauta transversal, oboé, clarinete, fagote); lápis e borracha.

AValiação

Autoavaliação: No final da aula, os alunos deverão realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverão perceber os aspetos que conseguiram melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terão de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação: Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com os alunos, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às

questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo. Deve também elogiar os seus progressos e informar os alunos acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado: Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pelos alunos e de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante

Daniel Botelho

REFLEXÃO

De modo geral, os alunos conseguiram aplicar, na prática, todos as sugestões e conselhos indicados, contribuindo, assim, para a melhoria do seu desempenho no decorrer da aula. Tendo em conta o estilo e época da obra em questão, os alunos devem preocupar-se em manter uma boa estabilidade a nível rítmico e de andamento, facilitando, assim, a junção de todas as partes individuais.

Para além do mencionado, devem ter sempre presente a noção de fluência e direção do discurso musical, de modo a criar movimento dentro de cada frase e mostrar para onde se caminha musicalmente.

Os alunos que integram o quinteto apresentam bastantes capacidades musicais, revelando potencial para fazer um ótimo trabalho como grupo. Neste momento, necessitam ainda de mostrar mais determinação e criar uma maior envolvimento com o grupo. Enquanto tocam, devem também apostar numa maior comunicação visual entre eles, o que trará vantagens a nível musical.

Nesta fase, revela-se importante criar objetivos concretos, para que se trabalhe nesse sentido, fortalecendo, assim, o desenvolvimento musical e interpessoal do grupo. Com este propósito, foi definida uma apresentação pública para o final do presente mês (janeiro).

5. Ensino à Distância

O período em que realizei o meu estágio profissional (desde outubro de 2020 até julho de 2021) foi marcado pela pandemia provocada pela COVID-19 e, conseqüentemente, pela coexistência do ensino presencial e do ensino à distância. Como a música se revela uma área de natureza essencialmente prática e que vive do contacto interpessoal, os professores de música tiveram de procurar novos métodos e estratégias de ensino que fossem eficazes no contexto da realidade que se vivia.

Entre meados de janeiro e meados de março de 2021, viveu-se um período de confinamento geral, em que todo o ensino passou a ser feito à distância. Posteriormente, iniciou-se um desconfinamento progressivo e faseado, que permitiu o regresso ao ensino presencial.

No período de ensino à distância, as aulas de flauta transversal decorreram através de videochamada com recurso à plataforma Microsoft Teams. Estas aulas constituíam um momento de encontro semanal entre o professor e aluno, contribuindo para a manutenção do compromisso e responsabilidade do aluno para com a disciplina e para com o estudo do seu instrumento, no geral. No entanto, a transmissão online trazia consigo dificuldades acrescidas que influenciavam negativamente o normal funcionamento das aulas. Desde logo, o som transmitido não correspondia ao som real (produzido pelo aluno), gerando uma maior dificuldade na perceção de aspetos como articulações e dinâmicas distintas. Para além do referido, verificavam-se também frequentes falhas e cortes na ligação estabelecida. Como complemento às aulas, os alunos tinham, por vezes, de enviar gravações solicitadas pela professora, que, posteriormente, lhes dava o seu feedback, mencionando os aspetos que poderiam melhorar. A prova semestral do 1º Semestre (meados de fevereiro de 2021) decorreu também nestes moldes não presenciais, consistindo no envio, por parte dos alunos, de um vídeo contínuo que contivesse a gravação de todo o repertório da prova (escalas, estudos e peças). A prova em vídeo de cada aluno seria subseqüentemente avaliada pelos professores de flauta da AMCP.

No âmbito das aulas do Quinteto de Sopros, o ensino à distância revelou-se ainda mais limitador, na medida em que a prática da música de conjunto em simultâneo apenas se revela viável no contexto presencial. Como tal, durante o período de confinamento, surgiu a necessidade de repensar numa nova dinâmica para as aulas deste agrupamento. As aulas foram realizadas por videochamada através da plataforma

Microsoft Teams e incluíram a visualização, audição e reflexão sobre vídeos de diferentes quintetos de sopros, de modo a alargar os horizontes dos alunos, estimular o seu espírito crítico e aprofundar o seu conhecimento sobre aspetos relacionados com este tipo de formação. Ao longo das várias semanas de confinamento, as aulas debruçaram-se sobre diferentes temáticas e focos de análise. Para além do período de confinamento geral, existiu ainda a realidade dos períodos de isolamento profilático, que fez com que, em várias semanas, não fosse possível que todos os elementos do quinteto estivessem presentes na aula.

Com base no que foi experienciado ao longo do ano letivo de 2020/2021, constato que o contacto presencial é imprescindível para o ensino da música. Comparativamente com o ensino à distância, as aulas presenciais revelaram-se mais produtivas, permitindo manter uma maior motivação e concentração por parte dos alunos, bem como obter uma perceção mais aprofundada e fiável acerca das questões posturais e do resultado sonoro das suas ações.

Num mundo cada vez mais marcado pela componente digital, o ensino à distância trouxe também as suas vantagens, na medida em que contribuiu para que os professores se reinventassem e explorassem novas plataformas e ferramentas tecnológicas, realizando aprendizagens que podem ser bastante úteis para o seu futuro.

6. Balanço Geral

6.1. Observação de aulas

A observação de aulas desempenha um papel essencial para a melhoria da qualidade dos processos de ensino e aprendizagem, permitindo aceder, entre outros aspetos, às estratégias e metodologias de ensino utilizadas, às atividades educativas realizadas, ao currículo implementado e às interações estabelecidas entre professores e alunos (Reis, 2011).

No âmbito do meu estágio na AMCP, pude verificar que a observação constitui uma fonte de aprendizagem imprescindível para o desenvolvimento pessoal e profissional de um docente. Tanto no contexto do ensino da flauta transversal como da música de conjunto, as aulas observadas permitiram-me adquirir ferramentas e conhecimentos que servirão para enriquecer e melhorar as minhas práticas pedagógicas futuras. Entre estas ferramentas, destacam-se diferentes formas de ajudar os alunos a ultrapassar as suas dificuldades, diversas estratégias para trabalhar competências musicais específicas, assim como dinâmicas de gestão da aula.

Um dos aspetos que mais me cativou no estágio foi a grande diversidade de personalidades dos alunos, ao nível da sua forma de ser, de agir, de reagir e de aprender. De facto, cada aluno apresenta as suas idiossincrasias e, como tal, cada um aprende de forma diferente. Assim, é fundamental que o professor consiga ser flexível e se adapte às distintas realidades e ritmos de aprendizagem com que se depara. Neste sentido, saliento a capacidade que os professores cooperantes demonstraram no que diz respeito à adequação da sua linguagem às necessidades, perfil psicológico e nível de cada aluno. Estes professores transmitiam as informações com clareza e rigor e recorriam frequentemente a metáforas e exemplos concretos para que os alunos compreendessem melhor aquilo que se pretendia comunicar.

Nas aulas de flauta transversal observadas, constatei a existência de uma boa relação entre professora e alunos e um clima de aula marcado, por um lado, pela tranquilidade e boa disposição e, por outro lado, pelo rigor e exigência relativamente ao desempenho dos alunos. Na minha opinião, a criação de empatia e de uma relação saudável entre professor e aluno é um dos aspetos que mais poderão favorecer a aprendizagem e os progressos do aluno. É importante que o professor conheça o aluno não só como instrumentista e músico mas também como pessoa no seu todo, tendo

consciência das suas qualidades e fragilidades, para que consiga retirar o melhor que cada um deles tem para dar.

Através do seu *feedback*, a professora ajudava os alunos a ultrapassar as suas dificuldades, apontando os aspetos menos conseguidos e a forma como estes poderiam ser melhorados. Neste sentido, é essencial que o professor dê ao aluno as ferramentas necessárias para estudar de forma eficiente, sugerindo exercícios e estratégias que lhe permitam aperfeiçoar o seu desempenho. Por outro lado, é também importante estimular a autonomia do aluno, concedendo-lhe espaço para tomar iniciativa e as suas próprias decisões. As aulas de flauta transversal observadas foram ainda marcadas pelo reforço positivo, na medida em que a docente salientava os aspetos bem conseguidos, elogiava o desempenho dos alunos e realçava os seus progressos. Na minha perspetiva, o reforço positivo é bastante importante, podendo contribuir positivamente para manter a motivação do aluno e para uma maior consciencialização da sua evolução.

A professora cooperante questionava frequentemente os alunos, levando-os a refletir sobre o seu próprio desempenho e incentivando-os a arriscar e a procurar sempre fazer melhor. Saliento também a existência de um caderno do aluno, em que a docente escrevia semanalmente o sumário da aula e as tarefas que o aluno deveria realizar (o que estudar, pontos a melhorar), permitindo a organização e sistematização das aprendizagens do aluno e uma melhor orientação do seu estudo em casa. Tanto no contexto de aula como no estudo em casa, a prática do aluno deve ser guiada por objetivos específicos, pelo que o docente deve definir objetivos a curto e longo prazo. Segundo Saville (2011), a simples repetição sem um propósito não resulta numa melhor performance. Esta existência de um propósito conduz-nos ao conceito de Prática Deliberada, que consiste numa atividade altamente estruturada com o objetivo explícito de melhorar um determinado aspeto da performance (Williamon & Valentine, 2000, p. 355). Verifica-se, ainda, que a qualidade da performance e a excelência no desempenho de um músico se relacionam diretamente com o seu vínculo ativo com a Prática Deliberada (Williamon & Valentine, 2000; Ericsson, 2008).

No âmbito da Música de Conjunto, as aulas observadas do Quinteto de Sopros permitiram-me contactar com diferentes métodos de ensaio e proporcionaram-me a aquisição de ferramentas para futuramente dirigir e orientar um agrupamento de Música de Conjunto de forma autónoma. A par do que acontece no ensino e aprendizagem de um instrumento musical, o estabelecimento de objetivos num contexto de grupo assume também uma grande importância. Efetivamente, revela-se essencial que um

agrupamento de Música de Conjunto possua metas a alcançar bem definidas, de modo a rentabilizar o trabalho em direção aos objetivos pretendidos. O trabalho realizado neste tipo de agrupamentos deve também ser marcado pela entreaajuda e partilha.

Nas aulas do Quinteto de Sopros, o professor cooperante, responsável pelo grupo, incentivava os alunos a conhecerem e compreenderem mais aprofundadamente as obras estudadas, de modo a que não se focassem apenas no texto musical escrito mas também na análise e contextualização das peças no seu todo (ao nível do seu compositor, época e razões pelas quais foram compostas). O docente estimulava frequentemente o espírito crítico dos alunos ao solicitar a opinião dos vários elementos do quinteto sobre o seu desempenho na aula.

No contexto de um Quinteto de Sopros, o contacto visual revela-se bastante importante para que a comunicação entre os vários instrumentistas seja eficiente. Uma vez que este agrupamento musical não é normalmente dirigido por um maestro, deve existir um líder do grupo que fique responsável por dar a maior parte das entradas e cortes em conjunto. No decorrer das aulas, foram trabalhados diversos aspetos musicais como o carácter, andamento e estrutura das obras, direção e fluência do discurso musical, conceito de frase, dinâmicas, afinação, diferenças de articulação, questões dialógicas e equalização das melodias que passavam de instrumento em instrumento. Os vários instrumentistas devem estar constantemente atentos às partes dos seus colegas, de modo a conseguirem adaptar as suas intervenções em função do resultado sonoro esperado de todo o grupo.

Em suma, todas as questões mencionadas nesta secção constituem aprendizagens que irei guardar e aplicar na minha prática pedagógica. Deste modo, concluo que a observação e discussão sobre as práticas educativas constituem componentes de grande importância para o processo de desenvolvimento pessoal e profissional de qualquer professor.

6.2. Cooperação e Lecionação de aulas

Tanto nas aulas de flauta transversal como de música de conjunto, os professores cooperantes proporcionaram-me sempre uma grande abertura para intervir e cooperar nas aulas, assim como para assumir a lecionação das mesmas. Deste modo, participei ativamente em todas as aulas, o que me permitiu ganhar mais experiência e ir aperfeiçoando as minhas práticas ao longo do tempo. Semanalmente, os professores cooperantes aconselhavam-me e faziam críticas construtivas, sempre com o intuito de me ajudarem a melhorar. Esta partilha de ideias foi bastante enriquecedora, visto que me permitiu aceder à opinião de professores dotados da sabedoria que a experiência proporciona.

Ser professor é estar em constante descoberta e aprender diariamente com os diferentes ensinamentos que cada um dos alunos traz consigo. Nas aulas que lecionei, tentei sempre superar-me, fazendo uma constante autoavaliação e reflexão sobre a eficiência das metodologias utilizadas. As metodologias que resultam com um determinado aluno não são necessariamente as mais eficazes para os restantes. Como tal, emerge a necessidade de nos adaptarmos aos diversos perfis de alunos, de forma a ir ao encontro das suas necessidades.

Aliando o conhecimento adquirido enquanto aluna de flauta transversal ao conhecimento que me ia sendo transmitido no estágio, recorri a uma grande diversidade de estratégias nas aulas que lecionei, para que os alunos consolidassem melhor as suas aprendizagens, alcançassem um maior domínio do repertório que estavam a tocar e para que pudessem recorrer a essas estratégias no seu estudo em casa. Tentei sempre proporcionar aos alunos um ambiente marcado pela tranquilidade/descontração e estimulei-os a refletir sobre os pontos positivos e negativos do seu desempenho. Realcei a importância de identificar corretamente a origem dos problemas, para que se pudessem selecionar os métodos e estratégias mais adequados para ultrapassar as dificuldades em questão. Ao longo do tempo, fui criando uma relação mais próxima com os alunos, o que me possibilitou conhecê-los melhor, não só a nível musical mas também a nível pessoal.

Como nunca havia orientado nenhum grupo de Música de Conjunto anteriormente, a lecionação das aulas do Quinteto de Sopros revelou-se uma experiência bastante enriquecedora e de constante descoberta. Para além das aprendizagens advindas da observação das aulas lecionadas pelo professor cooperante, recorri também

à minha experiência prévia como membro de agrupamentos de Música de Conjunto para lecionar as aulas em questão. Como flautista, possuía já um conhecimento prévio mais detalhado sobre a técnica flautística. No entanto, a lecionação destas aulas possibilitou-me também a aquisição de um conhecimento mais aprofundado sobre as particularidades técnicas dos outros instrumentos que constituíam o quinteto, nomeadamente o oboé, o clarinete, a trompa e o fagote. Nas aulas lecionadas, pretendia estimular o espírito de grupo e a união entre os vários elementos do quinteto, de modo a que a comunicação musical saísse beneficiada.

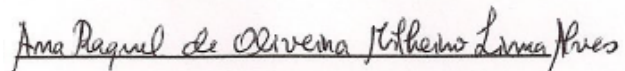
Concluída a Prática de Ensino Supervisionada, sinto-me mais capacitada para exercer a minha profissão, para agir e tomar decisões de forma mais fundamentada e para ajudar os alunos a ultrapassar as suas dificuldades, tendo sempre em atenção o perfil psicológico de cada um e o nível em que cada um se encontra.

7. Pareceres acerca da Prática de Ensino Supervisionada

7.1. Professora supervisora

A mestranda Mariana Costa concluiu com êxito a sua Prática Supervisionada. A aluna tem já experiência na leccionação de flauta, pelo que demonstrou solidez e clareza na transmissão de ensinamentos aos alunos, durante as aulas por mim assistidas.

Tanto no caso das aulas dadas no contexto do Ensino Básico, como das dadas no contexto do Ensino Secundário, houve uma consistente planificação prévia, no sentido de as aulas estarem devidamente preparadas e organizadas. Os alunos reagiram bem às indicações e sugestões da Mariana, melhorando significativamente o seu desempenho durante as aulas por ela leccionadas. Mesmo tratando-se de casos de alunos tendencialmente introvertidos, a Mariana foi, a pouco e pouco, incutindo neles uma certa descontração, conseguindo extrair-lhes resultados bastante positivos.



Ana Raquel de Oliveira Milheiro Lima Alves

ESMAE

Outubro de 2021

7.2. Professores Cooperantes

A estagiária Mariana Costa desenvolveu ao longo do seu estágio um trabalho extremamente positivo.

A relação pedagógica que estabeleceu com as alunas foi de grande empatia e respeito mútuo. Desta maneira posso afirmar que a Mariana tem competências relacionais para trabalhar com alunos de todos os graus de ensino. Qualidades que já lhe reconhecia enquanto minha discente.

A Mariana foi assídua, pontual e sempre pronta a colaborar com ideias e sugestões bem como a participar em audições e ensaios sempre que solicitada.

A Mariana apresentou sempre soluções adequadas à resolução dos problemas demonstrados pelas alunas, com calma e lógica/coerência, sem queimar etapas.

Quando exemplificava para as alunas os textos em questão apresentou domínio técnico/artístico através da sua performance, e, utilizou esta estratégia quando sentia que desta forma “chegaria” às alunas.

A Mariana continua a investir na sua formação enquanto músico instrumentista com uma intensa atividade de concertos.

Apresenta capacidade para iniciar a atividade profissional na área da docência da Flauta Transversal de forma autónoma.

Auguro-lhe um grande sucesso tendo em conta as suas capacidades excecionais em termos afetivos.

“Where there is no Heart there is no Art”



Maria Joaquina Coelho da Mota
Academia de Música de Castelo de Paiva

Julho de 2021

A aluna estagiária Mariana Costa concluiu com êxito a sua prática pedagógica, revelando competência para os desafios que lhe foram propostos.

Foi assídua e pontual, apresentando disponibilidade e espírito de iniciativa para as tarefas que lhe foram solicitadas.

Revelou competências de liderança e soube estabelecer uma ligação positiva com os alunos, que em muito favoreceu a prática pedagógica.

Participou em todas as actividades, revelando-se uma mais-valia para o sucesso desta classe de conjunto.

Apresenta capacidade para iniciar a actividade profissional na área da docência de classe de conjunto de forma autónoma.



Daniel Botelho
Academia de Música de Castelo de Paiva
Outubro de 2021

Capítulo III | Projeto de Investigação – A canção no feminino: um ponto de partida para a criação de duetos para flauta transversal

1. Introdução

A voz humana foi o primeiro instrumento existente e permanece o método mais poderoso e eficaz de criação musical e de transferência emocional⁶ (Sharon, 2016, p. 10).

A afirmação supramencionada remete-nos para o poder da voz humana como veículo emocional e fonte de criatividade, constituindo o ponto de partida para a justificação da escolha do presente tema de investigação. A voz é, efetivamente, o nosso primeiro instrumento musical, aquele que nasce connosco. Como tal, considero que devemos usar a nossa voz – e, mais particularmente, o canto – como uma ferramenta facilitadora do ensino e aprendizagem musical.

O canto sempre esteve presente na minha vida e desde cedo me apercebi da minha paixão por esta forma de expressão musical. Tendo em conta a minha experiência pessoal, o canto revela-se uma prática benéfica e imprescindível para o processo de ensino-aprendizagem da música, tanto a nível da Formação Musical como a nível do ensino de um instrumento musical. Na minha ótica, um professor de instrumento deve fazer uso da sua voz para exemplificar certos aspetos interpretativos, tais como conduções de frase. Por sua vez, um instrumentista deve também ser capaz de cantar aquilo que vai tocar (certas melodias ou intervalos), bem como ser capaz de “cantar através do seu instrumento”. Com esta última expressão, pretendo enfatizar a importância da musicalidade e expressividade numa performance, transmitindo a ideia de que os instrumentistas devem tocar como se estivessem a cantar.

Tal como Victor Hugo refere, “a música expressa o que não consegue ser traduzido em palavras”⁷. A essência da música consiste nessa sua capacidade de exprimir algo e transmitir emoções àqueles que a ouvem. Desta forma, é fundamental

⁶ Traduzido de: “The human voice was the first instrument and remains the most powerful and effective method of musical creation and emotional transference” (Sharon, 2016, p. 10).

⁷ Traduzido de: “Music expresses that which cannot be put into words (...)”, Victor Hugo, *William Shakespeare* (1864).

que os instrumentistas procurem comunicar com o seu público e “expressar a sua voz” através da música. As qualidades que ditam a excelência de um músico parecem estar muito para além da cognição e da técnica, pertencendo ao domínio intangível da expressividade (Schippers, 2006). De facto, diversas investigações indicam que a maioria dos músicos e professores de música consideram a expressividade como o aspeto mais importante ao nível das competências de um intérprete (Juslin, 2003).

Na minha perspetiva, este propósito comunicacional da música é particularmente bem conseguido no âmbito do repertório vocal. Quer o repertório coral quer o repertório vocal com carácter solista permitem uma maior ligação e aproximação ao público. Tal pode ser explicado pela existência de um texto que é cantado, o que facilita a transmissão e compreensão da mensagem que se pretende expressar. No contexto do repertório vocal, manifesto especial interesse pelas obras corais – dada a minha experiência neste domínio –, assim como pelas canções para voz e piano. A canção para voz e piano e, mais especificamente, o *Lied*, representam um género composicional intimista e que consiste na fusão de duas linguagens artísticas, nomeadamente a poesia e a música.

O *Lied* ficou marcado por nomes como Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms e Hugo Wolf (Grout & Palisca, 2014). No entanto, este género músico-literário, que emergiu pouco depois de 1750, atraiu também diversas compositoras, resultando na criação de inúmeras canções de elevada beleza. Desde o seu início, o *Lied* assumiu-se como um género inserido na música de câmara e, como tal, enquadrava-se confortavelmente no ambiente doméstico – contexto em que as mulheres eram já aceites como intérpretes (Citron, 1986).

Numa junção de todos os argumentos apresentados, este projeto de investigação intitula-se “A canção no feminino: um ponto de partida para a criação de duetos para flauta transversal”. Com esta investigação, pretendem-se criar adaptações de canções para voz e piano de célebres compositoras – nomeadamente, Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Cécile Chaminade e Amy Beach –, de forma a recuperar e dar uma “nova vida” a repertório de compositoras cujo valor poderá não ser devidamente reconhecido. Estas adaptações serão feitas sob a forma de duetos para flauta transversal, destinados a serem tocados entre professor-aluno ou entre alunos. Esta formação foi escolhida pelo facto de os duetos introduzirem a essência da música de câmara (Paillan, 2021) e apresentarem diversos benefícios a nível do desenvolvimento de competências musicais para os instrumentistas.

Após esta contextualização inicial sobre o tema proposto, serão definidos os objetivos da presente investigação. Posteriormente, será apresentada uma breve secção sobre a relação entre a flauta e a voz – e, mais particularmente, o canto. As secções subsequentes visam debruçar-se sobre o *Lied* e a sua relação com o universo das mulheres compositoras, assim como ilustrar a vida e produção de canções por parte das compositoras selecionadas. Seguidamente, será descrita a metodologia e métodos utilizados para a concretização da presente investigação e será apresentada a análise e discussão dos resultados obtidos. Por fim, realizar-se-á a síntese das principais conclusões deste estudo e suas implicações para o ensino da flauta transversal.

2. Objetivos

O principal objetivo deste estudo consiste na criação de duetos para flauta transversal com base na adaptação de canções para voz e piano de célebres compositoras, nomeadamente canções de Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Cécile Chaminade e Amy Beach. Pretende-se estudar a potencialidade e viabilidade da inclusão dos duetos criados no ensino da flauta transversal, com o fim de perceber a sua eventual utilidade, os principais aspetos que se poderiam trabalhar através do seu estudo e qual o seu público-alvo, ou seja, compreender para que graus ou níveis de ensino melhor se adequam. De um modo geral, esta investigação visa dar voz a um repertório menos reconhecido – adaptando-o de forma a que possa ser interpretado no âmbito do ensino e aprendizagem da flauta transversal – e, simultaneamente, contribuir para a valorização do papel da figura feminina como compositora.

3. A relação entre a flauta e a voz/canto

A relação entre a flauta e o canto é uma temática que me desperta bastante interesse, na medida em que consiste na união de duas grandes paixões pessoais. A minha procura por um maior conhecimento sobre este tema e exploração das suas potencialidades não se resume apenas ao momento presente. Efetivamente, este interesse existe desde que iniciei a minha aprendizagem musical e teve a sua expressão prática no final da minha Licenciatura, com a realização de um recital de caráter temático, que se denominou “A Flauta e a Voz”. Todas as obras interpretadas no decorrer deste recital convergiam, assim, para um ponto unificador – a relação entre a flauta e a voz, quer fosse cantada ou falada. Este recital incluiu a interpretação da peça para flauta solo *Syrinx* de Debussy, com texto declamado em simultâneo (tradução em português de um excerto de *Psyché* de Gabriel Mourey - 1ª cena, ato III); a canção *Songs my mother taught me* de Dvořák (original para voz e piano), que primeiramente cantei com o acompanhamento de piano e posteriormente toquei; a peça para flauta transversal e piano *Introduction and Variations* D.802 (Opus 160), baseada no tema do *Lied* “Trockne Blumen” de Schubert, pertencente ao ciclo *Die Schöne Müllerin*; a ária *Aus Liebe will mein Heiland sterben* da *Paixão Segundo São Mateus* BWV 244 de Johann Sebastian Bach, com diálogo constante entre a parte de flauta e a parte vocal, cantada por uma soprano; e, por fim, uma transcrição da *Ária de Lensky* da ópera *Eugene Onegin* (ato II) de Piotr Ilitch Tchaikovsky – o programa deste recital está presente no Anexo IX.

Em vários métodos de célebres flautistas, é possível encontrar exercícios e técnicas que espelham a relação entre a flauta e a voz, tais como os vocalizos – presentes no método *La technique d'embouchure* de Philippe Bernold (Bernold, 1995) – e a técnica de cantar e tocar simultaneamente – presente no método *Check Up* de Peter-Lukas Graf (Graf, 1991) –, em que o som da flauta se funde com o som da voz.

No próprio repertório flautístico, existem obras baseadas em temas retirados da ópera e do *lied*, pelo que, de seguida, farei alusão a alguns dos exemplos mais representativos. Neste domínio, destaca-se o flautista e compositor Paul Taffanel, que compôs fantasias para flauta transversal e piano baseadas em temas de várias óperas, tais como *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, *Mignon* de Ambroise Thomas e *Les Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau. É também de realçar o contributo dado por François Borne, que compôs a *Fantaisie Brillante sur Carmen* com inspiração nos

temas da ópera *Carmen* de Bizet (Borne, 1977). Por sua vez, Franz Schubert compôs uma obra para flauta e piano com variações que teve como base o tema do seu *lied* “Trockne Blumen”, pertencente ao ciclo *Die Schöne Müllerin* (Schubert, 1970).

A emergência da música experimental fez com que a voz começasse a tornar-se uma segunda protagonista nas peças para flauta (Tadeu, 2018). De facto, existem diversas obras contemporâneas para flauta transversal que usam efeitos de voz, tais como as obras *Voice* de Toru Takemitsu (Takemitsu, 1971), *Lookout* de Robert Dick (Dick, 1989) e *The Panic Flirt* de Alexandre Delgado (Delgado, 1996). Como o próprio título sugere, na obra *Voice* de Toru Takemitsu (Takemitsu, 1971), a voz revela-se um elemento central, sendo usada constantemente, tanto no registo falado como através de efeitos conseguidos com a técnica de tocar e cantar simultaneamente (Tadeu, 2018). Esta peça serviu como base para a criação de uma grande quantidade de obras para flauta em que a voz enriquece a sonoridade específica das composições (Streitová, 2019).

No âmbito da relação entre a flauta e o canto, Streitová (2019) estuda a aplicação do canto como uma técnica contemporânea de produção do som que pode contribuir para o desenvolvimento criativo da sonoridade dos alunos, numa tentativa de desenvolver métodos inovadores para o ensino da flauta. Destaca a importância da aplicação pedagógica da técnica vocal no campo dos instrumentos de sopro, uma vez que o processo de respiração e apoio do diafragma é muito semelhante. O uso do canto no ensino da flauta é uma das soluções mais eficientes para relaxar as tensões na garganta e, desta forma, obter um som mais ressonante. A principal razão pela qual é possível enriquecer o som produzido na flauta através da aplicação do canto deve-se ao facto das cavidades envolvidas na produção do som no canto e na flauta (garganta e boca) serem também as mesmas (Streitová, 2019).

Tadeu (2018) estuda a simbiose entre a flauta e a voz, analisando a aplicação deste tema a repertório específico, nomeadamente às obras *Fantasia Brillante sur Carmen* de François Borne e *Introdução e Variações sobre o tema de “Trockne Blumen”* de Franz Schubert. O objetivo principal deste estudo é a interpretação informada do repertório proposto, procurando um modelo interpretativo com um enfoque primordial na voz. Este estudo pretende também contribuir para a consciencialização da relação entre o trato vocal e a performance da flauta, dando a conhecer os benefícios que a técnica vocal pode trazer aos flautistas ao nível de aspetos como a homogeneidade do som, projeção sonora, respiração, vibrato e *legato*. Também

é estudado o texto das obras originais com a finalidade de tornar a performance mais informada e concordante com a obra original (Tadeu, 2018).

Por sua vez, Ioan (2007) realiza um estudo através do qual pretende propor um método alternativo para melhorar o som na prática da flauta transversal utilizando elementos da técnica vocal. Esta investigação visa analisar se a aplicação da técnica do canto à prática da flauta pode ajudar a melhorar a qualidade do som e a corrigir problemas associados à produção do som. Neste estudo, a autora criou alguns exercícios que consistiam em fragmentos melódicos para serem cantados e posteriormente tocados na flauta. Pretendia-se que os participantes experienciassem as mesmas sensações ao cantar e ao tocar as mesmas passagens na flauta. De um modo geral, verificou-se uma melhoria na qualidade do som quando os participantes conseguiam experienciar as mesmas sensações enquanto cantavam ou tocavam flauta. O feedback dos estudantes foi positivo, na medida em que sentiram que este tipo de prática representa um método alternativo para melhorar o seu som na flauta, apresentando benefícios ao nível do controlo da respiração, coordenação do ar, processo de produção de som, afinação, consistência, flexibilidade e cores do som (Ioan, 2007).

Dada a potencialidade da aplicação do canto no ensino da flauta transversal, o meu ponto de partida para a criação dos duetos propostos foi justamente o repertório vocal, mais concretamente as canções para voz e piano de compositoras do século XIX. Este tipo de repertório permite também a exploração do texto/poema por detrás de cada obra, o que poderá contribuir para enriquecer a interpretação de cada um dos duetos compostos.

4. O *Lied* e a emancipação das mulheres como compositoras

De acordo com Johnson (2005), a história da música é quase sempre vista e apresentada como se se movesse "de um 'grande homem' para o próximo" (p.1). A maioria dos livros de referência proporciona uma imagem de um mundo musical "clássico" que é completamente desprovido de mulheres. Enquanto, por um lado, nomes como Beethoven, Mozart e Bach são certamente comuns a muitos, por outro lado, nomes como Clara Schumann, Fanny Hensel ou Louise Reichardt – assim como de muitas outras compositoras – não são familiares a grande parte dos músicos. Este facto pode ser explicado pela escassa menção de mulheres em livros de referência e mesmo em manuais de música. Esta falta de reconhecimento que as compositoras recebem funciona como um catalisador para uma maior ignorância e estereótipo que só prolongará a imagem errada de que o passado consistia apenas em mentes criativas masculinas (Johnson, 2005).

A própria teoria musical, que constitui a base para a criação das composições musicais, contém várias conotações relacionadas com as desigualdades de género. A título exemplificativo, temos a distinção entre cadências masculinas – em que o último acorde está no tempo forte – e femininas – em que o último acorde está num tempo fraco. Existem também certas formas musicais que apresentam várias conotações associadas ao género, como, por exemplo, a forma-sonata, que contém dois temas – o primeiro (normalmente forte e enérgico) é frequentemente considerado masculino, enquanto o segundo (normalmente terno e flexível) é frequentemente visto como feminino (Johnson, 2005).

Embora as mulheres tenham sido compositoras desde a Idade Média – destacando-se nomes como Hildegard of Bingen, no século XII; Barbara Strozzi, no século XVII; e Elisabeth Jacquet de la Guerre, na transição para o século XVIII –, o advento do século XIX testemunhou um aumento acentuado do número de mulheres que apostaram nos seus talentos musicais, acompanhado pelo aumento do seu reconhecimento por parte dos músicos, jornalistas e público da época (Citron, 1986, p. 224).

No início do século XVIII, o papel da mulher no mundo começou a mudar positivamente, principalmente devido a certas alterações políticas e sociais na Europa e, mais importante ainda, devido ao aparecimento do *pianoforte* e ao vasto repertório de literatura que se seguiu. O desenvolvimento das mulheres como intérpretes e

compositoras foi possível graças ao surgimento do piano, cuja versatilidade e individualidade o tornaram o instrumento ideal para as mulheres tocarem. Como os pianos estavam a ser adquiridos pelas famílias da época a um ritmo acelerado, os pais começaram a procurar professores de piano para os seus filhos (Johnson, 2005).

O desenvolvimento do piano coincidiu com a emergência de um novo género, o *Lied* – uma forma de canção alemã altamente popular, composta para piano e voz solista. Numa divergência ao estilo Clássico, o *Lied* correspondeu a um dos primeiros passos em favor de um estilo de música que rotularia a maior parte do século XIX como Período Romântico, caracterizado por uma música muito mais apaixonada, que não se baseava tão firmemente no conteúdo melodioso (Johnson, 2005).

A palavra *Lied* conota brevidade, simplicidade de expressão e construção estrófica. Este género consiste numa fusão de duas linguagens artísticas – poesia e música – e remete-nos para o período do Romantismo. Efetivamente, este género não pode ser dissociado deste momento histórico, o que não significa, no entanto, que tenha surgido nessa época. A história deste género parece ter-se iniciado no século XVIII, quando os compositores romperam com a tradição do Barroco, deixando de utilizar o baixo cifrado em prol da escrita de uma parte específica de piano. A nova arte demorou algumas décadas para desenvolver a sua forma, uma vez que o ambiente intelectual não propiciava o seu crescimento. Na relação ideal entre eles, a música e a palavra teriam o mesmo peso, no entanto, a música era vista apenas como um auxiliar para a expressão poética. Durante o século XVIII, os países de idioma alemão desenvolveram uma forte tradição de *Lied*, que chegou a representar um símbolo do sentimento nacionalista (Cabral, 2011).

O florescimento do *Lied* no século XIX tornou-se possível em função do desenvolvimento literário que teve lugar no século anterior. A relação entre a música e a poesia encontrou uma nova vida e significado no *Lied* Romântico. De facto, com os compositores românticos, a música conquistou importância, aproximando-se da posição de igualdade para com a poesia. O modelo folclórico que concedia primazia à poesia transformou-se lentamente, promovendo uma paridade entre a música e a palavra, o que motivou uma maior complexidade das composições e acompanhamentos e possibilitou o desenvolvimento deste género como uma forma artística independente (Cabral, 2011).

Com o crescente virtuosismo do piano e as “sementes” da mudança social, surgiu um número razoável de *Lieder* que foram escritos por mulheres. Nomes como Corona Schröter, Maria Theresia Paradis e Louise Reichardt emergiram da escuridão no

século XVIII, abrindo o caminho para nomes como Fanny Mendelssohn Hensel, Josephine Lang e Clara Wieck Schumann (Johnson, 2005). Era mais facilmente aceitável para uma mulher compor *Lieder* ou *art songs* do que uma obra em grande escala, como uma ópera ou sinfonia (Moulzolf, 1994).

Art song é uma composição musical, geralmente para voz e piano, que resulta da escolha, por parte de um compositor, de um poema existente, para que este seja posteriormente musicado. Dependendo do seu país de origem e idioma, este género de canção pode ser chamado de *art song* (inglês), *Lieder* (alemão) ou *mélodie* (francês) (Kimball, 2006). Estas canções pareciam adequar-se ao ambiente doméstico em que a sociedade da época sentia que as mulheres pertenciam. Algumas famílias acreditavam que se uma mulher se envolvesse em aparições públicas ou publicações da sua música, isso refletia-se negativamente sobre elas e implicava que não a podiam apoiar. Pela sua natureza ativa e criativa, as pessoas ainda acreditavam que a composição era uma atividade inerentemente masculina (Moulzolf, 1994).

A publicação dos *Lieder* alemães em França e a qualidade da poesia francesa durante o século XIX foram fatores importantes na ascensão do género vocal agora conhecido como a *mélodie* francesa. Cécile Chaminade foi uma célebre compositora e pianista francesa que se dedicou, entre outros géneros, à composição de *mélodies*, unindo duas das suas paixões – música e poesia (McCann, 2003). As canções de Chaminade e as suas peças para piano estão por vezes ligadas à ideia de música de salão, popular nas décadas de transição para o século XX e que é frequentemente associada a compositoras e intérpretes femininas. Os relatos da época demonstram que música de salão era vista como tendo menor valor artístico e, portanto, menor credibilidade nos cânones da arte musical (Smith & Frederickson, 2003).

Chaminade acreditava que as convenções sociais limitavam o papel da mulher na sociedade, dificultando o seu quotidiano. Numa entrevista ao jornal *The Sun*, Cécile Chaminade expressou o seu ponto de vista:

Penso que a vida tem sido dura para as mulheres; não lhes tem sido dada oportunidade... A mulher não tem sido considerada uma força de trabalho no mundo e o trabalho que o seu sexo e condições lhe impõem não tem sido tão adequado a ponto de lhe dar um pouco mais de espaço para o desenvolvimento da sua auto-estima... Não há sexo na arte. A genialidade é uma qualidade independente. A mulher do futuro, com a sua visão mais ampla, com melhores

oportunidades, irá longe, creio eu, no trabalho criativo de cada descrição⁸ (Kreft, 2013, p. 3).

Apesar das mudanças que estavam a começar a ocorrer, a expectativa de uma mulher na sociedade consistia em agradar ao seu homem em todos os aspetos da vida. O trabalho das mulheres, em quase todos os casos, resumia-se à manutenção do lar e educação dos filhos, sendo que poucas mulheres conseguiram ultrapassar estas restrições sociais e obter sucesso (Johnson, 2005).

Durante a maior parte do século XVIII, muitos escritores proeminentes acreditavam que as mulheres não possuíam a capacidade intelectual e emocional para aprender e que, para além disso, era desnecessário e até perigoso que as mulheres adquirissem conhecimentos, pois tais conhecimentos só poderiam diminuir o verdadeiro chamamento das mulheres – serem esposas e mães. Segundo esses autores, o papel de uma mulher seria especialmente prejudicado se ela aplicasse os seus conhecimentos numa procura profissional (Citron, 1986, p. 226).

À medida que o século XIX avançava, as oportunidades educacionais para as mulheres proliferaram, com o canto a tornar-se uma parte integrante do currículo feminino (Citron, 1986). No entanto, alguns compositores e críticos do século XIX não gostavam da ideia de as mulheres entrarem no campo da composição, vendo a “música feminina” como carecendo de génio, alma ou inspiração e acabando por traçar uma divisão entre a MÚSICA e a "música feminina" (Johnson, 2005).

Embora o *Lied* se tenha tornado a principal fonte de produção das compositoras nos finais do século XVIII e na primeira metade do século XIX, algumas compositoras ousaram entrar "na terra de nenhuma mulher", compondo nas formas populares da época – aquelas que eram consideradas música "real" (Johnson, 2005, p. 3). A título exemplificativo, Clara Wieck Schumann e Fanny Mendelssohn Hensel compuseram vários géneros ao longo da sua vida, nomeadamente música para piano, música de câmara e até alguma música orquestral. Estas e várias outras mulheres emergiram num campo que antes tinha sido quase completamente masculino, compondo e interpretando

⁸ Traduzido de: “I think that life has been hard on women; it has not given them opportunity.... Woman has not been considered a working force in the world and the work that her sex and conditions impose upon her has not been so adjusted as to give her a little fuller scope for the development of her best self.... There is no sex in art. Genius is an independent quality. The woman of the future, with her broader outlook, her greater opportunities, will go far, I believe, in creative work of every description” (Kreft, 2013, p. 3).

música e tendo algumas das suas composições publicadas. No entanto, as compositoras ainda tinham dissuasores que as impediam de alcançar tudo o que o seu potencial sugeria. Muitos destes obstáculos eram sociais, lidando com o papel das mulheres na sociedade e com os trabalhos que se esperava que desempenhassem (Johnson, 2005).

Na secção seguinte, serão analisadas, por ordem cronológica, a vida e produção de canções para voz e piano de quatro compositoras de diferentes nacionalidades, nomeadamente Fanny Mendelssohn (1805-1847) e Clara Schumann (1819-1896), ambas de nacionalidade alemã; Cécile Chaminade (1857-1944), de nacionalidade francesa, e, por fim, Amy Beach (1867-1944), de nacionalidade americana. As histórias das suas vidas, tanto pessoais como profissionais, demonstram o impacto que estas compositoras tiveram na sua época, apesar dos constrangimentos sociais que enfrentaram. É de extrema importância que as suas vidas sejam estudadas e a sua música interpretada (Moulzolf, 1994).

5. Compositoras selecionadas – Vida e produção de canções para voz e piano

5.1. Fanny Mendelssohn (1805-1847)

5.1.1. Vida

Fanny Mendelssohn (1805-1847) nasceu em Berlim, no seio de uma família abastada, o que possibilitou que, juntamente com os seus irmãos, fosse instruída pelos melhores professores da capital alemã. Ficou conhecida sobretudo como a talentosa irmã mais velha de Felix Mendelssohn (Johnson, 2005), sendo considerada por muitos contemporâneos como o equivalente musical do seu irmão. No entanto, possuía o seu mérito próprio, particularmente como pianista e compositora de *Lieder* e peças de piano (Citron, 1983).

Apesar de Fanny e Felix terem recebido formação musical semelhante e terem sido ambos considerados alunos dotados, apenas Felix foi encorajado a alcançar o estatuto profissional. Em grande medida, isto deveu-se à visão tradicional da família Mendelssohn relativamente às atividades adequadas para as mulheres (Citron, 1983, p. 570). Efetivamente, Fanny foi proibida de atuar publicamente de forma remunerada ou procurar publicação para a sua música. Tanto o seu pai como o seu irmão acreditavam fervorosamente que a profissão musical não tinha lugar para as mulheres, que, pelo contrário, deveriam ficar em casa a cuidar do lar e dos filhos e apreciar a música apenas como um mero passatempo (Johnson, 2005, p. 4).

Mesmo assim, Fanny não deixou de se dedicar à composição, compondo, ao longo da sua vida, um vasto número de *Lieder* (perto de trezentas canções), várias obras para piano, música de órgão, música coral e uma abertura para orquestra. No entanto, as suas primeiras composições foram publicadas sob o nome do seu irmão em algumas das suas coleções (Johnson, 2005).

Embora Fanny tenha casado (em 1829) e criado um filho, ela permaneceu ativa como compositora, pianista e participante nos musicais quinzenais de domingo na residência Mendelssohn. Fanny Hensel costumava estrear as suas obras nestes musicais de domingo que apresentava em sua casa com o apoio da sua mãe e do seu marido, o artista da corte Wilhelm Hensel. Por vezes, os assuntos familiares e do lar impediam-na de dedicar todas as suas energias à composição, mas o impedimento maior foi a falta de

encorajamento por parte do seu pai e irmão (Citron, 1986).

Menos de um ano antes da sua morte, em 1846, reuniu a coragem para desafiar o seu pai e Félix – que se recusaram a apoiar o seu desejo de ser compositora profissional – e aceitou uma oferta de uma editora para publicar algumas das suas obras. As suas restantes obras permaneceram na sua família durante várias gerações antes de serem publicadas (Johnson, 2005, p. 5). Apesar dos seus consideráveis talentos musicais e da sua prolífica produção composicional, nem a sua música nem a sua vida receberam uma investigação aprofundada (Citron, 1983, p. 570).

5.1.2. Produção de *Lieder*

Fanny Mendelssohn publicou, ao longo da sua vida, sete números de opus e algumas peças individuais, sendo que foram ainda publicadas quatro colecções póstumas poucos anos após a sua morte. Estas peças constituem apenas uma pequena porção da sua produção, que atinge as centenas. Muitas delas foram escritas para performances privadas, tais como as suas reuniões musicais de domingo, e os principais géneros compostos foram os *Lieder* e peças para piano (Citron, 1983, p. 573).

O *Lied* foi o género em que Fanny compôs um maior número de peças – aproximadamente 250 – e ao qual se dedicou a partir de 1819, quando tinha 14 anos de idade. Pelo menos 100 *Lieder* estão em colecções privadas, na sua maioria na Alemanha Ocidental, e até agora têm estado inacessíveis. Apesar do cuidado da família Mendelssohn em preservar música, cartas, diários e outras recordações, é provável que algumas obras tenham sido perdidas, dadas ou intencionalmente destruídas. Como tal, é possível que Fanny tenha composto ainda mais *Lieder* do que os que existem atualmente. Deste grande número de *Lieder*, relativamente poucos foram publicados: duas colecções - Opus 1 e Opus 7 - apareceram durante a sua vida, em finais de 1846 ou princípios de 1847. Duas colecções póstumas de *Lieder* (Opus 9 e Opus 10), preparadas aparentemente pelo seu marido, foram publicadas em 1850. Wilhelm Hensel (1794-1861) não só promoveu a música da sua mulher após a sua morte, mas também representou uma forte influência para a persuadir a publicar as suas composições na década de 1840 (Citron, 1983).

Fanny Hensel musicou as obras de um grande número de poetas da sua época, bem como de alguns do final do século XVIII. Alguns dos poetas, embora pouco conhecidos, eram membros do sofisticado círculo de Mendelssohn em Berlim - por

exemplo, Johann Gustav Droysen (1808-1884), Friederike Robert (1795-1832), e Luise Hensel (1798-1876). Destacam-se sobretudo os poemas de Goethe, que eram mais frequentes do que os de qualquer outro escritor. No entanto, a poesia alemã não foi a fonte exclusiva dos *Lieder* de Fanny, uma vez que, em certas ocasiões, foram selecionados textos em francês, italiano e inglês. Os textos em francês e italiano pertencem maioritariamente à década de 1820, enquanto que os ingleses têm a sua origem na década de 1830, sendo baseados nos poemas de Byron e nas traduções de Heine de Mary Alexander (Citron, 1983).

5.2. Clara Schumann (1819-1896)

5.2.1. Vida

Clara Wieck Schumann (1819-1896) é frequentemente considerada a compositora feminina mais notável do século XIX (Johnson, 2005). Nasceu em Leipzig a 13 de Setembro de 1819, filha de Friedrich Wieck, professor de música, e Marianne Tromlitz Wieck, uma soprano e ex-aluna de Wieck (Smith & Frederickson, 2003). Clara recebeu do seu pai uma sólida formação musical que incluía aulas de canto, violino, instrução em orquestração e a presença regular nos eventos musicais da cidade de Leipzig (Cabral, 2011, p. 14). Friedrich Wieck ensinou-a também a tocar piano, sendo extremamente possessivo durante toda a jovem vida de Clara, pressionando-a constantemente em direção ao sucesso (Johnson, 2005).

Clara Wieck casou-se com Robert Schumann um pouco antes de completar vinte e um anos, desafiando, assim, as ordens do seu pai. Com filhos, um lar para cuidar e um marido que tinha dificuldade em compor enquanto estava fora, Clara sentiu dificuldades em continuar no mundo da performance. No entanto, era uma intérprete dedicada, distinguindo-se das intérpretes femininas do seu tempo na medida em que se considerava uma artista em primeiro lugar e uma mãe em segundo (Johnson, 2005). Assim, continuou a tocar em público, mesmo depois do casamento, passando vários meses separada do marido e dos filhos em virtude das suas digressões – realizou 38 digressões de concertos fora da Alemanha (Smith & Frederickson, 2003).

Clara Schumann alcançou a sua popularidade principalmente graças à sua habilidade ao piano, tendo sido responsável pela estreia de muitas das obras para piano de Beethoven, Brahms, Chopin e Robert Schumann e, em termos de prática performativa, foi das primeiras intérpretes a tocar de memória. A sua programação e

padrões musicais de performance alteraram e estabeleceram o recital de piano a solo no século XIX, cujo legado permanece até à atualidade (Smith & Frederickson, 2003). Nos seus programas, estiveram sempre presentes as obras dos seus contemporâneos que ditavam a vanguarda musical (Cabral, 2011). Clara explorou ainda o domínio da composição, tocando frequentemente algumas das suas canções ou improvisações nos seus recitais. No entanto, o tempo exigido por ser uma pianista de tournée deixou poucas oportunidades para desenvolver as suas capacidades de composição (Johnson, 2005).

De facto, como compositora, Clara Schumann teve pouco tempo para se desenvolver verdadeiramente e ainda menos tempo para compor, mas foi constantemente encorajada por Robert (que morreu em 1856, após uma estadia de dois anos num hospital psiquiátrico, resultado de uma tentativa de suicídio). Apesar de ter ganho prazer com as suas composições, apresentava-as com humildade, sem confiar no seu talento. Clara parece ter sentido que o seu papel era o de intérprete, refugiando-se provavelmente nas convenções de que as mulheres não deveriam ser compositoras (Johnson, 2005).

Aos 59 anos de idade, Clara Schumann iniciou uma nova carreira como professora de piano no Conservatório Hoch em Frankfurt. Embora tivesse ensinado anteriormente, nomeadamente no Conservatório de Leipzig sob a direcção de Mendelssohn, esta foi a sua primeira experiência de ensino a tempo inteiro, que continuou até 1892. Durante este período, manteve a sua reputação e tornou-se extremamente procurada como professora. Morreu a 20 de maio de 1896 em Frankfurt (Smith, 2003).

5.2.2. Produção de *Lieder*

O público da primeira metade do século XIX admirava ver um pianista virtuoso a interpretar as suas próprias composições. Como tal, Clara foi incentivada pelo seu pai a interpretar, desde a infância, *Lieder* de sua autoria, bem como as suas composições para piano solo. Deste modo, a maior parte das suas obras de juventude foram compostas para serem tocadas nos seus recitais. Alguns dos seus *Lieder* de juventude desapareceram e são conhecidos apenas por serem mencionados no seu diário, em correspondência ou em programas de concerto (Cabral, 2011, p.14).

A motivação para a composição dos *Lieder* está intimamente relacionada com Robert Schumann, que se dedicou à composição deste género no mesmo período que Clara e foi dos compositores que exerceu maior influência sobre ela. Clara e Robert encorajavam, criticavam e dedicavam obras importantes um ao outro, desenvolvendo uma cooperação e intercâmbio de ideias musicais, tanto nos *Lieder* como nas obras instrumentais (Cabral, 2011).

Os *Lieder* de Clara exigem um elevado nível artístico na sua interpretação, apresentam um gosto refinado e contradizem a ideia errónea de que a produção feminina se restringe a peças de salão sentimentais. Na sua época, os *Lieder* de Clara foram interpretados pelos melhores cantores do século XIX, nas principais salas de concerto. Dos seus vinte e nove *Lieder*, quinze foram editados durante a sua vida com número de Opus, nomeadamente Op. 12, Op. 13 e Op. 23. Foram também publicados outros três, que não apresentam, no entanto, número de Opus – *Walzer* (1834), *Am Strande* (1841) e *Mein Stern* (1848). Os nove *Lieder* restantes foram editados postumamente em 1992 pela Breitkopf & Härtel. As obras de Clara receberam uma boa aceitação por parte do público, dos editores e dos seus contemporâneos, entre os quais se destacam nomes como Félix Mendelssohn, Johannes Brahms e Robert Schumann (Cabral, 2011).

Ao nível do material poético, Clara selecionou, para a composição dos seus *Lieder*, poemas de Friederich Rückert, Emanuel Geibel, Heinrich Heine, Hermann Rollett, Friederike Serre, Johann Wolfgang Von Goethe e traduções de Burns. Estes poemas apresentavam duas ou três estrofes e abordavam temas associados ao amor, separação, rejeição, primavera ou natureza. Outros poemas relacionavam-se com as temáticas que caracterizam o movimento Romântico, nomeadamente a ansiedade, agitação, melancolia, separação, morte e mistério. A postura de Clara relativamente à interpretação do *Lied* demonstrava a importância dada ao texto. No entanto, nos seus *Lieder*, verifica-se uma predominância dos efeitos musicais – facto que provavelmente pode ser explicado pela sua maior proximidade com a performance pianística do que com a literatura. De modo a conseguir determinados efeitos estéticos ou musicais, Clara permitia-se fazer pequenas alterações no texto, quer fosse pela repetição, supressão ou alteração da ordem de palavras ou versos (Cabral, 2011, p. 19).

5.3. Cécile Chaminade (1857-1944)

5.3.1. Vida

Cécile Chaminade nasceu em Paris, a 8 de Agosto de 1857, no seio de um ambiente familiar musical – a sua mãe era cantora e pianista e o seu pai, para além de ser um influente homem de negócios, era um talentoso violinista amador (Smith & Frederickson, 2003, p. 163). Chaminade demonstrou, desde cedo, um grande talento musical, que foi alimentado e encorajado pela sua família. De facto, os pais de Chaminade apoiaram os seus esforços artísticos, incluindo-a nas suas *soirées* musicais, quer como intérprete, quer como compositora (McCann, 2003).

O pai de Chaminade não considerava apropriado que uma jovem mulher da sua posição social estudasse no Conservatório de Paris, pelo que Cécile estudou piano primeiramente com a sua mãe, tendo-se tornado, mais tarde, aluna de Félix Le Couppey. Estudou também teoria musical e composição com Augustin Savard e Benjamin Godard. Aos 12 anos de idade, tocou algumas das suas composições para Georges Bizet, um amigo da família (Smith & Frederickson, 2003). Impressionado pelo talento de Cécile, Bizet encorajou os pais de Chaminade a investir na sua instrução musical (Kreft, 2013).

Chaminade deu o seu primeiro concerto aos 18 anos de idade, fez várias digressões pela França no início da sua carreira e estreou-se em Inglaterra em 1892. Em 1908, visitou os Estados Unidos (EUA), fazendo uma digressão por doze cidades. Esta digressão teve uma adesão impressionante e estimulou a criação de muitos clubes Chaminade nos EUA no século XX, principalmente para pianistas e cantores amadores que admiravam o estilo romântico das suas composições e performances. Durante a sua carreira, Chaminade dedicou-se quase exclusivamente à interpretação das suas próprias composições, centrando a sua atenção em pequenos géneros, como as *mélodies* e peças de carácter para piano. A exposição da sua música através das suas performances criou uma procura para a sua publicação – quase todas as suas cerca de 400 composições (cerca de 200 peças para piano, 135 canções e outras obras instrumentais) foram publicadas ao longo da sua vida, o que possibilitou que se tornasse uma das compositoras mais publicadas da sua geração (Smith & Frederickson, 2003).

As canções de Chaminade e as peças de carácter são, por vezes, relacionadas com a *música de salão*, popular nas décadas de transição para o século XX. De facto, Chaminade é citada como um expoente máximo deste estilo, que tem sido associado a

compositoras e intérpretes femininas e que parece ter tido menos valor artístico e menos credibilidade no contexto dos cânones da arte musical (Smith & Frederickson, 2003, p. 164).

Com a morte da mãe e a eclosão da 1ª Guerra Mundial, as atividades de composição ficaram em suspenso e Chaminade passou a prestar assistência na enfermagem de soldados. No entanto, as suas conquistas musicais prévias não foram esquecidas, tendo-lhe sido atribuída, em 1913, a mais alta distinção civil francesa – *Chevalier de la Légion d'Honneur*, tornando-se a primeira mulher compositora a ser nomeada para este título. Depois da Guerra Mundial, a sua música continuou a ser interpretada, no entanto Chaminade não retomou as suas atividades composicionais. Morreu em Monte Carlo a 13 de Abril de 1944, com a idade de oitenta e seis anos. Atualmente, Chaminade é conhecida principalmente pelo seu *Concertino* para flauta transversal e orquestra, uma obra que alcançou uma grande popularidade graças à sua inclusão no repertório de audições e provas (McCann, 2003).

5.3.2. Produção de *mélodies*

Chaminade compôs mais de 135 *mélodies*, das quais 105 foram publicadas na última década do século XIX e na primeira década do século XX. A década entre 1892 e 1902 constituiu a fase composicional mais prolífica de Chaminade – durante a qual publicou 77 *mélodies* (Kreft, 2013). Ao longo da sua carreira, Chaminade interpretou muitas das suas canções nos seus concertos e recitais em França e no estrangeiro (McCann, 2003).

Considerada uma compositora romântica, Cécile Chaminade preferiu aderir às estruturas tonais, utilizando as dissonâncias de forma judiciosa e reservando as modulações e mudanças tonais para os momentos de pausa no poema ou mudanças dramáticas de humor no texto. Desta forma, Chaminade não seguiu o movimento vanguardista que se estava a tornar célebre através de compositores franceses como Debussy, optando, assim, por continuar a ser uma voz conservadora num mundo moderno. Como compositora, Chaminade marcou pela sua individualidade, espelhada quer na linguagem tonal utilizada – com a qual melhor se identificava – quer nas próprias melodias, que revelavam um compromisso com a sua auto-expressão. O aspeto central para Chaminade parece ser a melodia, que deveria ser agradável e bela. As suas

principais influências musicais foram compositores franceses que apresentavam um estilo mais leve e melódico, nomeadamente Jules Massenet, Camille Saint-Saëns e Benjamim Godard (McCann, 2003).

Chaminade selecionou poemas da época Romântica, com temáticas que vão desde o amor até à beleza da natureza e das terras exóticas. Escolheu versos que a tocaram pessoalmente, aderindo, mais uma vez, à prática romântica de expressar a sua individualidade. Os poemas que Chaminade utilizou apresentam maioritariamente estruturas rítmicas regulares e são da autoria de escritores como Georges van Ormelingen, Louis Guays, Edouard Guinand, Rosemonde Gérard, Paul Ginisty e Armand Silvestre (McCann, 2003, p. 21).

5.4. Amy Beach (1867-1944)

5.4.1. Vida

Amy Marcy Cheney nasceu a 5 de Setembro de 1867, em West Henniker, New Hampshire, revelando-se uma criança prodígio que se tornou uma pianista de sucesso e a compositora mais proeminente da América de finais do século XIX e início do século XX (Robinson, 2013). Apesar de ter demonstrado uma surpreendente precocidade em tenra idade, Amy Beach recebeu uma educação musical muito limitada, uma vez que os seus pais se recusavam a dar-lhe as aulas de música que tanto desejava (Alfred, 2008).

A mãe de Amy, uma cantora e pianista bem-sucedida, começou a reconhecer os talentos da filha quando ela tinha apenas 2 anos de idade. Com essa idade, Amy conseguia improvisar uma voz de alto para a parte de soprano das canções de embalar que a mãe lhe cantava. Aos 4 anos de idade, começou a mostrar interesse e aptidão para o piano, conseguindo tocar aquilo que ouvia, pelo que começou a compor as suas próprias peças simples para piano (Moulzolf, 1994). A mãe de Beach começou a dar-lhe aulas de piano aos seis anos de idade, ao mesmo tempo que ainda restringia o seu tempo de contacto com este instrumento. Amy teve apenas dois anos de escolaridade formal na escola preparatória de Whittemore, sendo que a restante educação geral foi-lhe dada em casa pela sua mãe. Beach estudou piano com Ernst Perabo, pianista e professor no Conservatório da Nova Inglaterra, de 1877 a 1882, e depois com Carl Baermann, um antigo aluno de Franz Liszt, de 1882 a 1885 (Alfred, 2008).

Dado que a composição não era considerada uma atividade adequada para as mulheres do seu tempo, a formação de Amy centrou-se quase exclusivamente na

performance de piano, em detrimento da sua formação em composição, que foi negligenciada. De facto, o seu estudo formal de harmonia e contraponto durou apenas um ano (Moulzolf, 1994). Como tal, a sua educação composicional baseou-se num programa de auto-estudo, que enfatizava a memorização, a audição e um estudo minucioso das obras-primas como modelos. Com esta educação autodidáctica, Beach memorizou sinfonias inteiras e tratados sobre teoria e composição (Alfred, 2008), tornando-se uma das primeiras mulheres americanas a compor obras musicais em grandes formas (Robinson, 2013) e a desenvolver uma reputação internacional como compositora de música orquestral e de câmara, para além das obras vocais e para piano (Moulzolf, 1994).

A sua estreia oficial como pianista de concerto teve lugar em 1883, com 16 anos. No entanto, o casamento de Amy com o Dr. Henry Harris Aubrey Beach, em 1885, marcou a suspensão da sua carreira como intérprete (Robinson, 2013). O seu marido encorajou-a a continuar a compor e a estudar por conta própria, seguindo-se uma carreira notável de composição e promoção das suas obras – mais de 300 obras, que incluem um concerto para piano, uma missa, uma sinfonia, peças para piano, obras corais e de música de câmara, assim como mais de 120 canções (Moulzolf, 1994).

Após a morte do seu marido em 1910, ela voltou a dedicar-se à performance, partindo para uma digressão de quatro anos pela Europa. Embora Beach não fosse professora, foi presidente da Associação Nacional de Professores de Música e da Conferência Nacional de Educadores de Música, encorajando jovens intérpretes e compositores. Amy Beach morreu em Nova Iorque, a 27 de Dezembro de 1944, aos 77 anos de idade (Moulzolf, 1994).

5.4.2. Produção de *art songs*

No seu ensaio de 1934, denominado *Enjoyment of Song*, Amy Beach escreveu:

Há prazer em cada contacto com belas canções – ao escrever, cantar, tocar ou até ao pensar nelas –, o que traz ao ouvinte uma sensação de descoberta de um

mundo em que a serenidade e o contentamento ainda reinam⁹ (Beach, 1934, citado por Alfred, 2008, p.1).

Amy Beach compôs aproximadamente 120 *art songs*, com textos em inglês, francês e alemão, de poetas célebres como Shakespeare, Shelley, Chateaubriand, Goethe, Schiller e Heine. Quando escolhia um poema, Beach recitava-o de memória e de forma contínua até que a música tomasse uma forma definitiva na sua mente. No seu ensaio *Enjoyment of Song* (1934), Beach afirmou que “a música deve ser o poema traduzido em som, com o devido cuidado para cada detalhe emocional”¹⁰ (Alfred, 2008, p. 9). As canções de Amy Beach são cantáveis, sentimentais e tiram partido do seu dom natural para a melodia. Beach definia os textos com uma sensibilidade invulgar para com a linguagem, o que tornava as suas composições verdadeiramente eficazes (Moulzolf, 1994, p. 14).

Amy Beach inspirou-se em diversas fontes para os seus temas musicais, nomeadamente em música folclórica, canções de pássaros e até música composta previamente por si própria ou por outros compositores. Efetivamente, as suas próprias canções serviram de base para várias das suas composições instrumentais. Estas composições enquadram-se em três categorias: transcrições para piano ou paráfrases de uma canção inteira; pequenas obras para pequenos ensembles que incluem piano na sua instrumentação e apresentam citações e reelaboração do material temático de abertura de uma canção; e, por fim, grandes obras de vários andamentos para orquestra em que pelo menos um tema é derivado de uma canção e amplamente desenvolvido (Alfred, 2008).

As canções de Amy Beach eram muito populares e bastante lucrativas (Alfred, 2008). Durante toda a sua vida, Amy foi muito admirada pelo público graças às suas canções bem trabalhadas, muitas das quais se tornaram uma parte importante do repertório padrão para os recitais daquele tempo. A maior parte das suas canções deixou de ser impressa na altura da Segunda Guerra Mundial. Recentes reimpressões estão a contribuir para a sua redescoberta e apreciação das suas canções (Kelton, 1992).

⁹ Traduzido de: “There is enjoyment in every contact with beautiful song – in writing, singing, playing, or even thinking of it – and it brings to the listener a sense of discovery of a world in which serenity and contentment still reign” (Beach, 1934, citado por Alfred, 2008, p. 1).

¹⁰ Traduzido de “The music should be the poem translated into tone, with due care for every emotional detail” (Beach, 1934, citado por Alfred, 2008, p. 9).

6. Metodologia e métodos

A nível metodológico, a presente investigação consistiu na criação de duetos para flauta transversal baseados na adaptação de canções para voz e piano de quatro compositoras dos séculos XIX e XX, nomeadamente Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Cécile Chaminade e Amy Beach. Após uma pesquisa geral sobre a vida e obra de cada uma das compositoras, foram escolhidas um total de oito canções para voz e piano da sua autoria (duas canções por compositora). Pretendia-se que as canções escolhidas apresentassem diferentes andamentos e carateres e se pudessem adaptar às particularidades da interpretação flautística. Com base nestes critérios, foram escolhidas as canções apresentadas de seguida, que serão agrupadas de acordo com as respetivas compositoras:

- **Fanny Mendelssohn:**

- **Schwanenlied** (Canção do Cisne) – *Lied* nº1 dos *6 Lieder Op.1*, publicado em 1846 (Berlim: Bote & Bock), com poema alemão de Heinrich Heine (1797-1856).
- **Die Mainacht** (A noite de Maio) – *Lied* nº6 dos *6 Lieder Op.9*, publicado em 1850 (Leipzig: Breitkopf und Härtel), com poema alemão de Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748-1776).

- **Clara Schumann:**

- **Liebst du um Schönheit** (Se amas a beleza) – *Lied* nº4 dos *Zwölf Gedichte aus „Liebesfrühling“ Op.37* [*Lieder* nºs 2,4 e 11 são da autoria de Clara Schumann e os restantes da autoria de Robert Schumann] ou segundo *Lied* do seu *Op.12*, publicado a cerca de 1841, com poema de Friedrich Rückert (1788-1866).
- **Ich stand in dunkeln Träumen** (Eu estive em sonhos sombrios) – *Lied* nº1 dos *6 Lieder Op.13*, publicado em 1844 (Leipzig: Breitkopf und Härtel), com poema alemão de Heinrich Heine (1797-1856).

- **Cécile Chaminade:**

- **L'amour captif** (O amor prisioneiro) – publicado em 1893, com poema francês de Thérèse Maquet (1858-1891).
- **Villanelle** – publicado em 1894, com poema francês de Édouard Guinand (1838-1909).

- **Amy Beach:**

- **Elle et moi** (Ela e eu) – canção nº3 das *Three Songs Op.21*, publicada em 1893 (Boston: Arthur P. Schmidt), com poema francês de Félix Bovet (1824-1903).
- **I send my heart up to thee** (Envio-te o meu coração) – canção nº3 pertencente às *3 Browning Songs, Op.44*, publicada em 1900 (Boston: Arthur P. Schmidt), com poema inglês de Robert Browning (1812-1889).

Os poemas de todas as canções supramencionadas e respectivas traduções em português podem ser consultados no Anexo X.

Concluída a seleção das canções, iniciou-se o processo de composição dos duetos, que se baseou nos princípios enunciados de seguida. A composição das duas linhas melódicas dos duetos propostos teve como base as partes de voz e piano das canções originais que lhes serviram de inspiração. Enquanto uma das flautas realizava uma adaptação da linha vocal de cada canção (sempre presente em alguma das duas flautas), a outra realizava uma linha melódica baseada numa adaptação da harmonia e temas do respectivo acompanhamento de piano. De modo a ilustrar musicalmente um contexto dialógico, característico do *Lied*, o tema vocal foi partilhado pelas duas flautas em cada dueto, retratando uma conversa entre duas personagens. Quando uma das flautas apresentava motivos com maior movimento, tentava-se criar uma textura menos densa e menos preenchida na parte da outra flauta, nomeadamente através da utilização de notas mais sustentadas, de forma a realçar a parte que merecia maior destaque nos compassos em questão.

Comparativamente às canções originais, mantiveram-se as tonalidades e indicações de dinâmicas, carácter e andamento, tendo-se adaptado, no entanto, o registo das linhas melódicas ao âmbito e especificidades da técnica flautística. Também foram

adaptadas as articulações, sempre com a finalidade de adequar o resultado sonoro ao caráter pretendido e tirar maior partido das possibilidades técnicas da flauta transversal. Em termos composicionais, foi tida a preocupação de tentar não ultrapassar o âmbito de uma oitava e meia entre as duas flautas e garantir que as notas pedais correspondessem às notas mais graves, de forma a não alterar os acordes originalmente escritos pelas compositoras das canções selecionadas. Em termos de preenchimento harmónico, a formação de dueto de flautas revela-se mais limitada do que a formação das canções originais, nomeadamente voz e piano. Uma vez que a flauta transversal se trata de um instrumento melódico, um dueto de flautas poderá conter, em cada momento, duas linhas melódicas simultâneas. Por sua vez, o piano apresenta um leque mais vasto de possibilidades harmónicas. Apesar da condicionante anteriormente mencionada, tentou-se que os duetos criados sugerissem, de forma mais fiel possível, a harmonia original de cada canção. Até à sua versão final, cada dueto foi revisto pelo professor de História da Música, maestro e compositor Sílvio Cortez, procedendo-se, posteriormente, às alterações por ele sugeridas. Para a composição dos duetos propostos, foi utilizado o programa MuseScore 3. As partituras dos duetos criados encontram-se no Anexo XI.

De seguida, as versões finais dos oito duetos criados foram gravadas em vídeo, com a interpretação da autora e colaboração de uma colega flautista. A etapa seguinte consistiu na criação de um vídeo para cada uma das canções escolhidas, que estabelecesse uma comparação entre cada canção e o respetivo dueto original. Cada vídeo contém inicialmente o áudio de uma interpretação da canção original em questão (escolhida pela autora), acompanhado pelo seu poema e respetiva tradução em português¹¹. Na parte final de cada vídeo está presente a gravação do dueto correspondente. Todos os vídeos foram colocados no *Youtube* como vídeos “não listados” – os *links* encontram-se no Anexo XII.

A avaliação dos duetos criados foi realizada por um júri de 5 professores de flauta transversal, externos à investigação. Para que lhes fosse possível avaliar o material criado, os professores tiveram acesso às partituras dos duetos criados e aos vídeos comparativos entre a versão original da canção e a versão para duetos de flauta transversal. Após audição e análise deste material, os professores de flauta transversal

¹¹ Todas as traduções foram realizadas pela autora, com a colaboração de colegas com formação em Línguas e que dominavam os idiomas de alemão, francês e inglês. As traduções de duas das canções (*Liebst du um Schönheit* de Clara Schumann e *Die Mainacht* de Fanny Mendelssohn) foram retiradas do livro *Antologia Poético-Musical: Textos Traduzidos o mais literalmente possível de obras para canto e piano* (Azevedo, 2002).

preencheram um inquérito por questionário, com o qual se pretendia aceder às suas perspetivas sobre os duetos criados, de modo a avaliar a sua viabilidade para o ensino da flauta transversal. Desta forma, a presente investigação envolvia, por parte dos inquiridos, uma carga de trabalho acrescida, que implicava mais tempo despendido no processo de avaliação (comparativamente ao preenchimento de um simples questionário) e uma maior envolvência neste estudo (já que exigia a familiarização e conhecimento prévio dos duetos criados). Como tal, estas especificidades contribuem para justificar o número reduzido de professores inquiridos. No entanto, tentou-se que estes indivíduos fossem professores experientes e que, simultaneamente, representassem uma amostra diversificada, englobando diferentes faixas etárias, percursos profissionais distintos, a leccionação em diferentes instituições (públicas e privadas) e abrangendo todos os níveis de ensino. O questionário foi partilhado através da plataforma Google Forms (cf. Anexo XIII).

O inquérito por questionário emergiu como um método de recolha de dados eficaz para se aceder a opiniões, representações ou expectativas da amostra escolhida, no que diz respeito ao assunto em estudo (Moreira & Duarte, 2019). Importa também salientar que esta estratégia tem sido mobilizada, e por isso legitimada, em amostragens progressivamente mais reduzidas (Cohen, Manion, & Morrison, 2018), encontrando-se, assim, conceptualmente enquadrado o recurso ao inquérito por questionário nesta investigação. É ainda especialmente pertinente explicitar que os participantes no presente estudo preencheram voluntariamente o questionário e que os dados recolhidos ou apresentados não irão condicionar o seu anonimato.

O questionário elaborado dividia-se em três secções principais: a primeira destinava-se à caracterização e contextualização do inquirido – sexo, idade, número de anos de experiência profissional na área do ensino da flauta transversal e instituições em que leciona este instrumento; a segunda secção tinha como objetivo estudar as práticas de duetos por parte por professores inquiridos (no contexto de aula), de modo a entender os níveis de ensino, a frequência e os objetivos da aplicação desta prática; por fim, a terceira secção incluía questões direcionadas para os duetos criados, para que se pudesse analisar a sua potencialidade, utilidade e possível aplicação no âmbito do ensino da flauta transversal.

Desta forma, este questionário englobava um misto de questões abertas e fechadas, apresentando, no entanto, um predomínio de questões abertas, dada a natureza mais subjectiva da maioria das perguntas formuladas. Enquanto nas questões fechadas

as respostas são pré-definidas (como, por exemplo, nas perguntas de escolha múltipla), as questões abertas permitem que o inquirido responda mais livremente e revelam-se adequadas para o estudo de “opiniões, atitudes, sistemas de representações, motivações, ou seja, de dimensões que tocam o foro da subjectividade de cada indivíduo” (Dias, 1994, p. 18).

Seguidamente, serão apresentados e discutidos os dados recolhidos através do presente estudo, procedendo-se a uma análise quantitativa e qualitativa, de modo a alcançar “uma compreensão mais abrangente e completa dos fenómenos [educativos]”¹² (Cohen, Manion, & Morrison, 2018, p. 33). Mais se esclarece que, para o presente trabalho, se optou por uma análise predominantemente qualitativa, em virtude do carácter subjectivo quer das questões colocadas quer da própria investigação.

¹² Traduzido de: “enables a more comprehensive and complete understanding of [educative] phenomena” (Cohen, Manion, & Morrison, 2018, p.33).

7. Análise e discussão dos dados

A análise dos dados obtidos através do inquérito por questionário realizado pode dividir-se em três partes principais: inicialmente, será apresentada uma breve caracterização e contextualização dos inquiridos; de seguida, serão analisadas as respostas das questões relativas à prática de duetos em contexto de aula, por parte dos professores em questão; por fim, será discutida a secção relativa às percepções dos inquiridos sobre os duetos criados. Ao longo da presente análise, os resultados não se apresentarão, por regra, sob a forma de percentagens, visto que se trata de uma investigação com um número reduzido de inquiridos, pelo que a estatística por percentagens poderia suscitar uma realidade pouco fiável. Embora a frequência relativa (por percentagens) seja também apresentada, a análise focar-se-á predominantemente na apresentação da frequência absoluta¹³ das respostas obtidas. As respostas dos professores inquiridos podem ser observadas no Anexo XIV, organizadas em função da questão correspondente.

Entre os cinco professores inquiridos, três eram do sexo feminino e dois do sexo masculino, com idades entre os 25 e os 47 anos (média de 39,6 e desvio padrão de 8,0). Relativamente ao número de anos de experiência profissional na área do ensino da flauta transversal, verificou-se um mínimo de 6 anos e um máximo de 25 anos de experiência, com uma média de 17,6 e desvio padrão de 7,1. Os locais de trabalho dos professores inquiridos incluía sete instituições de ensino de música privadas, uma instituição do Ensino Público e uma instituição de Ensino Superior.

Relativamente à secção “Prática de duetos”, constatou-se que todos os professores inquiridos tocam duetos com os seus alunos em contexto de aula e em todos os níveis de ensino em que lecionam, o que inclui a Iniciação Musical, Ensino Básico, Ensino Secundário e, apenas num dos casos, Ensino Superior. Quanto à frequência com que o fazem, dois dos inquiridos responderam que praticam duetos “*com regularidade*”¹⁴ e um deles “*com bastante frequência*”. Três dos inquiridos consideraram ainda que a frequência desta prática varia consoante o nível de ensino,

¹³ A frequência absoluta corresponde ao número de vezes que uma resposta foi observada. Por sua vez, a frequência relativa diz respeito ao quociente entre a frequência absoluta e o número total de respostas. A frequência relativa exprime, assim, a percentagem de vezes que uma resposta apareceu em relação ao todo.

¹⁴ As expressões colocadas em itálico e com aspas correspondem a transcrições parciais ou totais das respostas dos inquiridos.

especificando que tocam duetos com maior frequência com alunos que se encontram numa fase inicial da aprendizagem. A título exemplificativo, transcrevo, de seguida, uma das respostas dadas a este propósito:

“Considero que a frequência é mais alta numa fase inicial com o intuito de, de alguma forma, guiar o aluno na interpretação das obras e de lhe dar confiança a superar-se”.

No que diz respeito à questão sobre os objetivos da utilização dos duetos no contexto de aula, os inquiridos enumeraram uma longa lista de finalidades, que vão desde o desenvolvimento da motivação do aluno até à melhoria das mais diversas competências musicais, pertencentes quer ao domínio interpretativo quer ao domínio da técnica específica da prática da flauta transversal. Apesar de esta pergunta ter sido formulada como uma questão de resposta aberta – de modo a permitir uma maior liberdade de resposta e não limitar nem influenciar as opções dos inquiridos –, procedeu-se à categorização *a posteriori* dos dados recolhidos. A frequência absoluta e relativa das categorias de objetivos mencionados pelos inquiridos pode observar-se na Tabela 1:

Tabela 9: Frequência absoluta e relativa das respostas dos inquiridos sobre os objetivos (organizados por categorias) da utilização dos duetos no contexto de aula

Objetivos	Inquiridos					Frequência Absoluta	Frequência Relativa (%)
	1	2	3	4	5		
Motivação	X		X		X	3	60
Leitura	X					1	20
Afinação	X	X	X	X	X	5	100
Articulação	X		X			2	40
Respiração	X			X		2	40
Timbre	X				X	2	40
Interpretação	X	X	X		X	4	80
Hegemonia Sonora				X		1	20
Sentido Rítmico		X		X		2	40
Interação Musical	X		X	X		3	60
Consciencialização da Partitura		X				1	20
Harmonia					X	1	20

A partir da análise da Tabela 1, verifica-se que os inquiridos aplicam a interpretação de duetos nas suas aulas com diversos objetivos, nomeadamente o aumento da motivação do aluno, a melhoria de competências como a leitura musical, afinação, articulação, respiração, timbre, hegemonia sonora, harmonia, sentido rítmico (para esta categoria também se considerou a resposta de um dos inquiridos que se referiu ao termo “*pulsação*”) e consciencialização da partitura. Destacam-se ainda as finalidades de aperfeiçoar questões interpretativas – categoria onde se consideraram respostas que continham os conceitos de “*interpretação*”, “*estilo*”, “*flexibilidade e versatilidade*” e “*sensibilidade na performance*” – e desenvolver a interação musical entre os intérpretes – categoria onde se consideraram respostas que mencionavam os termos “*forma ‘próxima’ de comunicação*” “*contacto visual*” e “*intimidade musical*”. Entre todos estes objetivos referidos, destacam-se, pela sua maior frequência, as categorias cujos valores se encontram destacados a negrito na tabela 1, nomeadamente: **afinação** – mencionada por cinco inquiridos; **interpretação** – indicada por quatro inquiridos; e, por fim, **motivação** e **interação musical** – ambos referidos por três

inquiridos. Estes resultados vão ao encontro dos benefícios da prática de duetos observados na literatura existente sobre este tema (Boey, 2004; Clarkson, 2017; Foster, 2006; Hambourg, 2000; Paillan, 2021; Presler, 2019; Scriba, 2010) e indicados na secção 2.2.

Avança-se agora para a análise dos resultados da secção do questionário intitulada “Duetos em estudo - adaptação de canções para voz e piano de célebres compositoras”. Primeiramente, foi elaborada uma questão cuja finalidade consistia em perceber o nível de conhecimento acerca das canções escolhidas, por parte dos inquiridos. Nesta questão, os professores deveriam assinalar todas as canções que já conheciam ou, caso não conhecessem nenhuma, seleccionariam a opção “nenhuma das anteriores”. As respostas dos inquiridos a esta questão podem observar-se na seguinte figura:

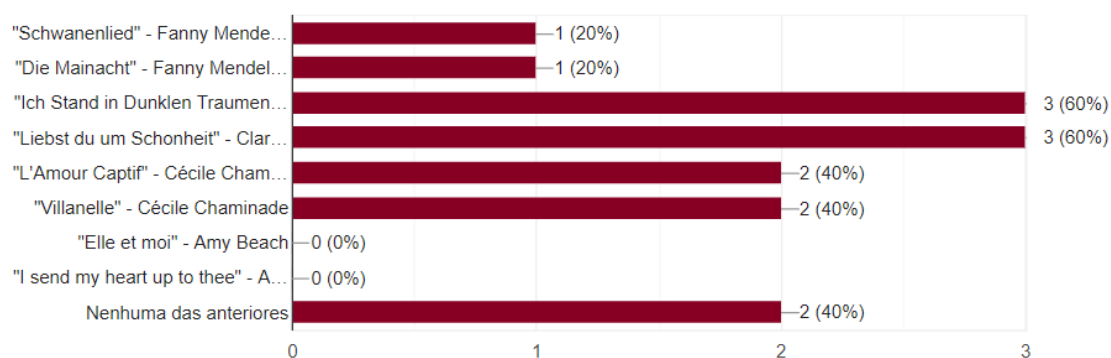


Figura 1: Frequência relativa e absoluta das respostas dos inquiridos à questão sobre o seu conhecimento prévio das canções escolhidas.

Através da análise da Figura 1, verifica-se que as duas canções mais conhecidas foram os dois *Lieder* da autoria de Clara Schumann (*Liebst du um Schönheit* e *Ich stand in dunkeln Träumen*) – conhecidos por três inquiridos (60%). Pelo contrário, as canções menos conhecidas pelos inquiridos foram as duas canções de Amy Beach (*Elle et moi* e *I send my heart up to thee*) – nenhum dos professores conhecia. Por sua vez, as canções de Cécile Chaminade (*L'amour captif* e *Villanelle*) foram reconhecidas por dois dos inquiridos, enquanto que as canções de Fanny Mendelssohn (*Schwanenlied* e *Die Mainacht*) foram apenas indicadas por um dos inquiridos. Constatou-se também que dois dos inquiridos não conheciam nenhuma das canções escolhidas.

Todos os inquiridos consideraram viável a utilização dos duetos em estudo no âmbito do ensino da flauta transversal e referiram que aplicariam a interpretação destes duetos nas suas aulas. Como tal, segundo a opinião dos inquiridos, o material criado parece apresentar potencialidade para ser incluído no contexto das aulas deste instrumento musical.

Na questão relativa ao contexto que os inquiridos consideravam mais indicado para o estudo dos duetos criados, apenas um inquirido escolheu a opção “entre professor-aluno” (20%), tendo os restantes professores selecionado a opção “ambos os contextos” (80%), ou seja, tanto no contexto entre professor-aluno como entre alunos (cf. Figura 2). A prática dos duetos criados no contexto entre professor e aluno permitirá que o professor sirva de modelo em vários aspetos da performance (como a sonoridade, fraseado, expressividade, estilo, articulação, etc), de modo a ajudar o aluno a melhorar o seu desempenho. Por seu turno, a prática dos duetos entre alunos possibilitará uma maior aproximação dos níveis musicais dos dois intérpretes e poderá implicar um maior esforço de entreajuda.

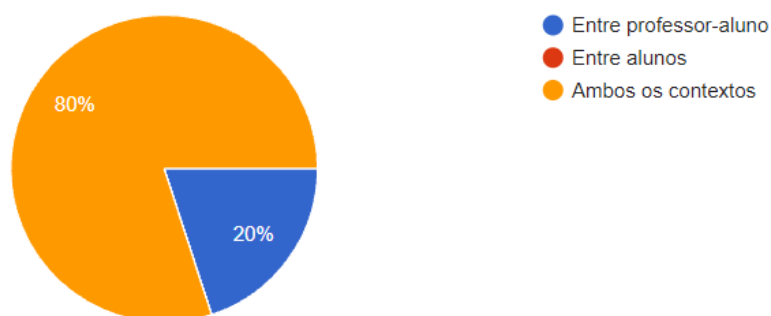


Figura 2: Frequência relativa das respostas dos inquiridos à questão sobre o contexto mais indicado para o estudo dos duetos em questão.

Tendo em conta as respostas dos professores inquiridos, os duetos criados apresentam um espectro alargado de aplicação, na medida em que se podem adequar tanto a alunos do Ensino Básico como a alunos do Ensino Superior. No entanto, parecem adequar-se predominantemente ao último nível do Ensino Básico (5º grau) e a todo o Ensino Secundário (6º, 7º e 8º graus), uma vez que todos os inquiridos consideraram que os duetos em estudo se adequam a esses níveis de ensino, tal como se pode verificar na Figura 3.

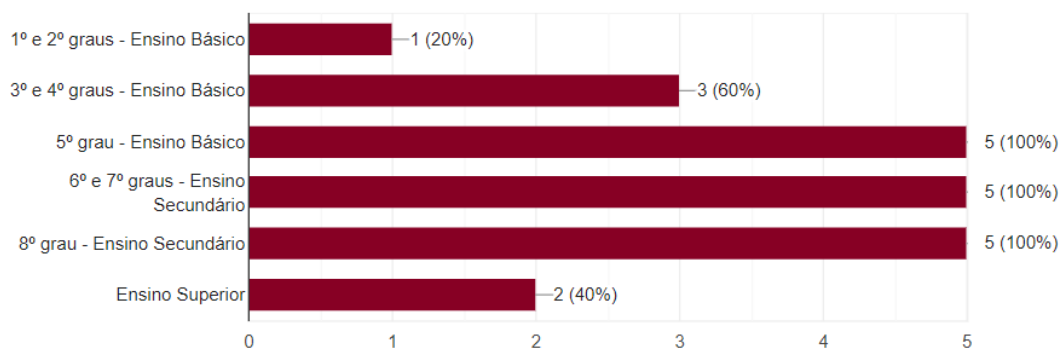


Figura 3: Frequências absoluta e relativa das respostas dos inquiridos à questão “No geral, os duetos em estudo adequam-se para que graus/níveis de ensino?”.

Com o questionário elaborado, pretendia-se também recolher a opinião dos inquiridos acerca dos principais aspetos (técnicos e/ou musicais) que se poderiam trabalhar através dos duetos criados pela autora. À semelhança da pergunta sobre os objetivos da utilização de duetos no contexto de aula, os inquiridos responderam a esta questão textualmente e livremente, pelo que emergiu a necessidade de se proceder à categorização *a posteriori* dos dados recolhidos. A frequência absoluta e relativa das categorias de aspetos mencionados pelos inquiridos pode observar-se na Tabela 2:

Tabela 10: Frequência absoluta e relativa das respostas dos inquiridos sobre os aspetos que se poderiam trabalhar através dos duetos criados

Aspetos	Inquiridos					Frequência Absoluta	Frequência Relativa (%)
	1	2	3	4	5		
Fraseado		X	X			2	40
Timbre		X				1	20
Afinação		X	X	X	X	4	80
Sonoridade		X	X	X		3	60
Estilo			X			1	20
Respiração			X	X		2	40
Articulação			X	X		2	40
Interação Musical				X	X	2	40
Dicção Musical					X	1	20
Harmonia					X	1	20
Dinâmicas					X	1	20
Vibrato					X	1	20

A coluna do inquirido 1 (Tabela 2) não se encontra preenchida, uma vez que este mencionou que *“todos os aspetos, tanto técnicos como musicais, podem ser trabalhados através dos duetos propostos”*. Como tal, o seu contributo não foi contabilizado para a presente questão em termos de contagem dos aspetos específicos a trabalhar através dos duetos propostos.

Partindo da análise da Tabela 2, verifica-se que os duetos criados pela autora podem ser utilizados para trabalhar diversas competências musicais, quer interpretativas quer associadas ao domínio da técnica específica da prática flautística. De um modo geral, os aspetos técnicos e/ou musicais mencionados foram o fraseado (para esta categoria considerou-se também a resposta de um dos inquiridos que se referiu à expressão *“conceito de frase”*), timbre, afinação, sonoridade (categoria em que se incluíram os seguintes aspetos – *“equilíbrio entre os vários registos”*, *“qualidade do som”* e *“homogeneidade sonora”*), estilo, respiração, articulação, interação musical (categoria na qual se consideraram os conceitos de *“contacto visual”* e

“interdependência/interligação das 2 vozes”), dicção musical, harmonia, dinâmicas e vibrato.

Analisando a frequência dos vários aspetos referidos, verifica-se que os duetos propostos se revelam particularmente úteis para trabalhar a **afinação** (mencionada por quatro inquiridos) e as questões associadas à **sonoridade** (mencionadas por três inquiridos). Salienta-se ainda a pertinência dos duetos em questão para trabalhar aspetos relacionados com o fraseado (mencionado por dois inquiridos). A este propósito, realço a seguinte resposta:

“Pelo facto de serem provenientes de canções, seria uma ótima ferramenta para trabalhar o conceito de frase e para os alunos terem um melhor entendimento da estrutura das obras”.

Como esta investigação se centrou na adaptação de canções que são compostas tendo como base um poema pré-existente, foi também formulada uma questão sobre a relação entre o texto e a música, mais concretamente sobre a medida em que o conhecimento do poema de cada uma das canções poderia influenciar a interpretação dos duetos em estudo. No geral, as respostas a esta questão foram ao encontro da ideia de que o conhecimento do poema proporciona uma compreensão mais profunda do discurso musical, que, conseqüentemente, irá conduzir a uma interpretação mais natural e dotada de maior sentido e intenção musical. O conhecimento da “*história de cada canção*” parece, então, constituir uma fonte de inspiração a nível interpretativo. Esta perspetiva pode ser perfilhada nas seguintes respostas dos inquiridos:

“Conhecer as palavras por detrás da música permite perceber com clareza a intenção do texto musical. Deste modo, a interpretação torna-se mais natural, mais fluída e mais objetiva”

“(…) conhecer o texto que alimenta a música certamente constituirá uma fonte inspiradora para qualquer intérprete”

Desta forma, o entendimento do texto poético por detrás da canção funciona como uma ferramenta que permite acionar estratégias e mecanismos técnicos e expressivos que possibilitem a transmissão da mensagem que se pretende que seja comunicada através da peça em questão (adequada ao seu estilo, carácter e conteúdo do

texto que lhe deu origem). Neste sentido, destaca-se a resposta de um dos inquiridos, que refere que o conhecimento do poema permite *“adequar convenientemente a interpretação (dinâmicas, articulação, timbre, condução de frase, estrutura) ao texto que dá origem à partitura”*.

Relativamente à adequação da escrita dos duetos criados às particularidades da execução flautística a nível técnico (por exemplo, quanto ao registo, saltos, passagens mais ou menos naturais para o instrumento, entre outros), os inquiridos consideraram que a adaptação realizada resultou bem em termos flautísticos. Um dos inquiridos mencionou até que, *“por norma, as peças escritas para serem cantadas são naturalmente peças com muita potencialidade para a execução na flauta”*, acrescentando ainda que, na sua opinião, *“estes duetos são um excelente exemplo”*. No entanto, salienta-se uma condicionante apontada por um dos professores inquiridos, que mencionou que os duetos se adaptavam *“apenas para alunos que já tenham alguma segurança técnica e cujas bases de emissão sonora, essencialmente, estejam consolidadas. Ou seja, para níveis mais avançados”*. A propósito da presente questão, três dos inquiridos apresentaram sugestões que se revelam bastante pertinentes e constituem novas formas de explorar as potencialidades dos duetos criados. Um dos inquiridos sugeriu que o texto acompanhasse a partitura (alinhado com as notas correspondentes, precisamente para ser clara a divisão frásica). Considero que a aplicação prática desta sugestão seria bastante benéfica, na medida em que poderia enriquecer e tornar a interpretação musical do flautista (aluno ou professor) mais fundamentada em cada momento. Dois dos inquiridos apresentaram sugestões associadas ao processo de transposição dos duetos em questão:

“Poderá ser também aliciante a transposição (escrita, ou não) de alguns dos duetos, para desenvolver a capacidade dos intérpretes, em diversas tonalidades, ao estilo do "Tone Development Through Interpretation for the Flute" de Moysé”

“(…) criar diferentes versões em diferentes tonalidades, e, eventualmente desenvolver variações, que possam trazer algum virtuosismo técnico, tão presente na literatura para a flauta transversal”

As sugestões apresentadas nas citações supramencionadas revelam-se bastante interessantes, na medida em que a transposição dos duetos permitiria a exploração de diferentes cores, sonoridades e particularidades tímbricas, características de cada tonalidade. Para além disso, a transposição para tonalidades com um menor número de alterações possibilitaria também a adequação dos duetos para níveis de aprendizagem menos avançados – uma vez que a leitura dos duetos tornar-se-ia mais simples.

Por fim, foi solicitado aos professores que fizessem um comentário livre, de modo a transmitir a sua perspetiva global relativamente aos duetos em estudo. As respostas obtidas foram bastante positivas, realçando o carácter inovador do presente trabalho, o seu contributo para o repertório flautístico e a pertinência da exploração da relação entre a voz e a flauta. De acordo com um dos inquiridos, as adaptações realizadas foram “*muito bem pensadas e concretizadas*”. Para finalizar esta secção, destaco duas das respostas mais completas e que reúnem algumas das características basilares dos duetos compostos:

“Fui surpreendido muito positivamente com o presente trabalho, que achei de extremo bom gosto, por várias razões: a escolha cuidada das canções, a coerência das compositoras seleccionadas, a forte ligação estabelecida entre o canto e a flauta (“que também canta”), a mensagem implícita de ensinar através dos duos e da música de muito bom gosto. Muitos parabéns pelo trabalho realizado!”

“Excelente trabalho! É importantíssimo trabalhar a voz em conjunto com a prática da flauta transversal, não só pelo quão semelhantes são ambos os meios, como para se perceber os benefícios que há em tornar a prática da flauta mais natural. Estes duos são uma excelente ferramenta para este fim! Parabéns!”

8. Conclusão

Desde os seus primórdios, os duetos aparecem intimamente associados a fins pedagógicos (Paillan, 2021), verificando-se que a sua incorporação nas aulas de um instrumento musical permite modelar vários aspetos da performance de um aluno (Clarkson, 2017) e possibilita que este desenvolva as competências basilares da música em conjunto (Scriba, 2010) e aumente a sua satisfação com a prática do instrumento (Presler, 2019). Os professores que participaram nesta investigação tocam regularmente duetos com os seus alunos em contexto de aula e em todos os níveis de ensino em que lecionam. Alguns deles especificaram ainda que tocam duetos com maior frequência com alunos que se encontram numa fase inicial da aprendizagem. De um modo geral, os inquiridos consideraram que a utilização dos duetos no contexto de aula possibilita a melhoria de diversas competências pessoais e musicais, pertencentes quer ao domínio interpretativo quer ao domínio técnico do instrumento. Neste sentido, destacam-se, principalmente, a melhoria da afinação, o aperfeiçoamento de questões interpretativas, o aumento da motivação do aluno e o desenvolvimento da interação musical entre os intérpretes.

Dada a potencialidade da aplicação do canto no ensino da flauta transversal, a criação dos duetos propostos teve como ponto de partida o repertório vocal, mais concretamente as canções para voz e piano de célebres compositoras, nomeadamente canções de Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Cécile Chaminade e Amy Beach. Através da análise da vida destas compositoras, assim como de outras compositoras da época, constata-se que a maioria partilhava várias características em comum. De facto, estas mulheres pertenciam geralmente a famílias com uma tradição musical enraizada e que possuíam meios para pagar a professores privados, recebendo, assim, formação pianística desde cedo. No entanto, a maioria também enfrentava atitudes sociais negativas em relação à sua atividade no mundo da composição e à publicação das suas obras. Como resultado desta falta de reconhecimento e apoios, muitas duvidavam dos seus próprios talentos (Moulzolf, 1994). A emancipação das mulheres como intérpretes e compositoras – possibilitada pelo aparecimento e crescente virtuosismo do piano e pelas alterações políticas e sociais na Europa do século XVIII – aparece associada à emergência do *Lied* (Johnson, 2005).

Relativamente aos duetos compostos, todos os inquiridos consideraram que a sua utilização é viável no âmbito do ensino da flauta transversal, referindo também

que aplicariam a interpretação destes duetos nas suas aulas e que a adaptação realizada resultou bem em termos flautísticos. De acordo com a perspetiva dos inquiridos, os duetos em estudo adequam-se tanto ao contexto entre professor-aluno como entre alunos e apresentam um espectro alargado de aplicação. No entanto, parecem adequar-se predominantemente à aprendizagem entre o 5º e 8º graus (final do Ensino Básico e Ensino Secundário). Segundo os inquiridos, os aspetos técnicos e/ou musicais que podem ser trabalhados através destes duetos são variados, entre os quais se podem destacar o fraseado, timbre, afinação, sonoridade, estilo, respiração e articulação. Na opinião dos participantes, os duetos propostos revelam-se particularmente úteis para trabalhar a afinação e a sonoridade. O conhecimento do poema por detrás de cada uma das canções originais pode também contribuir para enriquecer a interpretação de cada um dos duetos compostos, proporcionando uma compreensão mais profunda do discurso musical. No geral, o feedback dado pelos inquiridos foi bastante positivo, realçando o carácter inovador do trabalho, o seu contributo para o repertório flautístico e a pertinência da exploração da relação entre a voz e a flauta.

Como qualquer investigação, o presente estudo apresenta também as suas limitações, principalmente devido ao número reduzido de professores de flauta transversal que avaliaram os duetos criados. Outro fator limitador foi o facto de não ter sido possível aplicar na prática os duetos criados com alunos dos vários níveis de ensino e, conseqüentemente, apresentar e discutir os resultados dessa aplicação. Tal não foi possível devido ao período de ensino à distância e conseqüente impossibilidade de aplicação dos duetos no contexto do estágio. No entanto, os duetos criados serão provavelmente utilizados num futuro próximo, visto que alguns dos inquiridos já demonstraram interesse em explorar este material com os seus alunos.

Para este estudo, foram selecionadas oito canções de quatro compositoras femininas dos séculos XIX e XX. No entanto, o universo de mulheres que compuseram canções para voz e piano não se restringe às compositoras escolhidas, pelo que investigações futuras poderão endereçar outras personalidades revelantes e, portanto, diferentes canções. É também do meu interesse pessoal continuar a dedicar-me à composição de duetos que possam espelhar a relação entre a flauta e o canto, quer através do aperfeiçoamento dos duetos já criados, quer através da exploração de outras canções das compositoras selecionadas (que revelam uma produção prolífera de canções para voz e piano) e de outras compositoras de *Lieder*, tais como Louise Reichardt (1779-1826), Josephine Lang (1815-1880), Lili Boulanger (1893-1918) e Alma Mahler

(1879-1964).

Sendo o ensino da flauta transversal a minha área de formação, os duetos criados são destinados a serem interpretados por dois flautistas. No entanto, também seria enriquecedor adaptar esta lógica composicional a outros instrumentos de sopro ou até transcrever os duetos criados para dois instrumentos diferentes (ex.: duetos para flauta e clarinete), explorando a vasta gama de possibilidades existentes.

Tendo já experienciado os benefícios da incorporação da prática de duetos no ensino da flauta transversal, considero que o material criado constituirá um importante contributo para a minha prática profissional futura, com o intuito de estimular os alunos a “cantar através da flauta” e apelar ao reconhecimento do papel da mulher como compositora. A presente investigação poderá também constituir um eventual contributo para futuros leitores.

Conclusão | Reflexão Final

Através da observação das práticas pedagógicas dos professores cooperantes, contactei com diferentes formas de ensinar, de abordar determinadas problemáticas, de interagir com os alunos e de os ajudar a ultrapassar as suas dificuldades e alcançar o sucesso. Todos estes aspetos contribuíram para a melhoria da minha prática docente, na medida em que me permitiram refletir sobre estratégias ou abordagens que poderão ser benéficas para o meu futuro. A experiência prática adquirida através da lecionação das aulas revelou-se também essencial para o meu crescimento enquanto professora, visto que me permitiu avaliar a eficiência das estratégias utilizadas e melhorar as minhas competências de gestão de uma aula, de forma a atingir os objetivos pretendidos e conduzir os alunos ao seu progresso. Ao longo da sua carreira, considero que os professores devem permanecer em constante desenvolvimento e superação, de forma a proporcionar uma maior diversidade de estratégias de ensino aos seus alunos, com o intuito de colmatar as necessidades de cada um deles e, simultaneamente, contribuir para alimentar o seu gosto pela música. Foi esta paixão pela música, em geral, e pelo canto, em particular, que motivou a minha escolha pelo tema de investigação retratado ao longo deste trabalho.

A presente investigação permitiu a criação de material que alia a prática de duetos à incorporação de elementos do canto na prática instrumental. O carácter inovador desta investigação foi realçado pelos professores que avaliaram os duetos em estudo, que, para além desse aspeto, enfatizaram ainda o contributo do material criado para o repertório flautístico e a pertinência da exploração da relação entre a voz e a flauta. Como tal, os duetos criados poderão constituir um importante contributo não só para a minha prática profissional futura como também para as práticas de outros docentes. Com estes duetos, pretende-se que os alunos “cantem [em conjunto] através da flauta”, com o intuito de estimular a sua musicalidade e inculcar neles o gosto de fazer música em conjunto. Por outro lado, pretende-se fomentar o reconhecimento de repertório da autoria de mulheres compositoras.

Com um esforço contínuo, podemos minimizar a condição de ignorância e falta de reconhecimento que existe hoje em dia relativamente às compositoras (Johnson, 2005), desenvolvendo uma imagem mais sólida do papel que as mulheres têm desempenhado na formação da tradição musical ocidental. Ao reconhecer os seus

esforços, alimentamos uma tradição musical em que todos têm um lugar, independentemente do seu gênero. Apesar dos progressos observados neste domínio, não podemos ser complacentes nem ficar indiferentes. Efetivamente, cabe-nos a nós investir no estudo e investigação sobre a vida e obra das mulheres compositoras, bem como apostar na interpretação e divulgação da música por elas composta.

Referências bibliográficas

- Alfred, A. P. (2008). *Unsung Songs: Self-Borrowing in Amy Beach's Instrumental Music*. Tese de Mestrado, University of Cincinnati.
- Azevedo, F. J. (2002). *Antologia Poético-Musical: Textos Traduzidos o mais literalmente possível de obras para canto e piano*. Porto: Instituto Politécnico do Porto.
- Bernold, P. (1995). *La Technique d'Embouchure*. Paris: Alphonse Leduc.
- Boey, H. Y. (2004). Teaching intermediate-level technical and musical skills through the study and performance of selected piano duets. In *Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports*. West Virginia University.
- Borne, F. (1977). *Fantaisie Brillante sur Carmen*. Paris: Gérard Billaudot Éditeur.
- Bornstein, A. (2001). *Two-part didactic music in printed italian collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)*. University of Birmingham.
- Cabral, C. (2011). *Os Lieder de Clara Schumann*. Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música.
- Citron, M. J. (1983). The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel. *The Musical Quarterly*, 69(4), 570-594.
- Citron, M. J. (1986). Women and the Lied, 1775-1850. In J. Bowers, & J. Tick, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. The Macmillan Press Ltd.
- Clarkson, G. (2017). *The beginning tubist: a curriculum and supplemental book of duets*. Tese de Doutorado, Indiana University.
- Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. (2018). *Research Methods in Education* (8ª ed.). (Routledge, Ed.) Oxon.
- Delgado, A. (1996). *The Panic Flirt*. Porto: Oficina Musical.
- Dias, M. I. (1994). *O inquérito por questionário: problemas teóricos e metodológicos gerais*. Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Dick, R. (1989). *Lookout*. New York: Multiple Breath Music Co.
- Ericsson, K. A. (2008). Deliberate Practice and Acquisition of Expert Performance: A General Overview. *Academic Emergency Medicine*, 15, 988-994.
- Foster, K. (2006). The Piano Duet: Ten Exciting Pedagogical Benefits. *The American Music Teacher*, 55(4), 86.
- Graf, P.-L. (1991). *Check Up - 20 Basic Studies for flutists*. Mainz: B. Schott's Söhne.

- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2014). *História da Música Ocidental* (6º ed.). Lisboa: Gradiva.
- Hambourg, K. (2000). Enhance Your Teaching Effectiveness with a Second Violin: Chamber Music in the Studio. *American String Teacher*, 50(4), 66-71.
- Ioan, C. (2007). *Desenvolvendo a produção de som na flauta através do canto*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.
- Johnson, M. S. (2005). The Recognition of Female Composers. *Agora*, 2005(9).
- Juslin, P. N. (2003). Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31(3), 273-302.
- Kelton, M. K. (1992). *The songs of Mrs. H. H. A. Beach*. Tese de Doutoramento, The University of Texas at Austin.
- Kimball, C. (2006). *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Hal Leonard Corporation.
- Kreft, H. X. (2013). *A study of seven mélodies by Cécile Chaminade*. Tese de Doutoramento, Indiana University Jacobs School of Music.
- McCann, K. (2003). *Cécile Chaminade: A Composer at Work*. Tese de Mestrado, The University of British Columbia.
- Moreira, A. I., & Duarte, P. (2019). “As professoras escrevem muito!”: Representações de estudantes do 1.º ciclo sobre a docência. In *1.º Seminário - O 1.º Ciclo do Ensino Básico: Que identidade(s)? - Currículo, Práticas e Formação Docente* (pp. 11-27). Porto: Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto.
- Moulzolf, H. (1994). *The Works and Worlds of Female Composers*. College of Saint Benedict/Saint John's University.
- Paillan, C. (2021). *The pedagogical benefits of playing violin duets: a historiography, pedagogical discussion, and annotated repertoire list*. Tese de Doutoramento, University of Alabama, Departamento de Música.
- Presler, A. (2019). Teaching pure mad joy: duet resources for violin teachers and students. *American String Teacher*, 69(4), 15-19.
- Reis, P. (2011). *Observação de Aulas e Avaliação do Desempenho Docente*. Lisboa: Ministério da Educação - Conselho Científico para a Avaliação de Professores.
- Robinson, N. M. (2013). *"To the Girl Who Wants to Compose": Amy Beach as a Music Educator*. Tese de Mestrado, The Florida State University, College of Music.
- Saville, K. (2011). Strategies for Using Repetition as a Powerful Teaching Tool. *Music Educators Journal*, 98(1), 69-75.

- Schippers, H. (2006). "As if a little bird is sitting on your finger...": metaphor as a key instrument in training professional musicians. *International Journal for Music Education*, 24(3), 209-217.
- Schubert, F. (1970). *Introduction und Variationen, op. 160*. Kassel: Bärenreiter.
- Scriba, G. (2010). *The piano duet as teaching medium: an overview and selective syllabus for the beginner pianist*. Tese de Mestrado, University of Pretoria, Departamento de Música.
- Sharon, D. (2016). *The heart of vocal harmony: emotional expression in group singing*. Montclair: Hal Leonard Books.
- Smith, G. E., & Frederickson, K. B. (2003). Hidden Musicians: Songs by Cécile Chaminade, Josephine Lang, and Clara Schumann. *The Phenomenon of Singing*, 4, 163-171.
- Streitová, M. (2019). The influence of playing simultaneously with singing in flute sonority. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series Viii - Performing Arts*, 12(61), 271-276.
- Tadeu, F. (2018). *A Simbiose entre a Flauta e a Voz: proposta interpretativa de obras adaptadas da ópera e do lied*. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo - Instituto Politécnico do Porto.
- Takemitsu, T. (1971). *Voice, for solo flutist*. Paris: Editions Salabert.
- Tilmouth, M. (2021, Agosto 19). *Duet*. Retrieved from Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008263>.
- Williamon, A., & Valentine, E. (2000). Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *British Journal of Psychology*, 91, 353-376.

Anexos

Anexo I – Cartazes das audições observadas – Flauta Transversal





2.11 de JANEIRO.2021

AUDIÇÃO DE REIS

Clarinete e Flauta

**Professoras Ana Patrão
e Joaquina Mota**

17h40 | Auditório da Academia
Entrada livre sujeita a bilhete



Academia de Música
de Castelo de Paiva



Audição

Clarinete e Flauta

.....
2^a _19.Abril.2021
18h30

Classes das Professoras
Ana Patrão e Joaquina Mota

Auditório da Academia
Entrada Livre Sujeta a Bilhete



Castelo de Paiva

REPÚBLICA PORTUGUESA

BPI



**Academia de Música de Castelo de
Paiva**

7.Junho.21 / 17h

Audição

Clarinete e Flauta

Professoras: Ana Patrão
e Joaquina Mota



Entrada Livre





ACADEMIA DE MÚSICA
DE CASTELO DE PAIVA

7 A 19 DE JUNHO DE 2021

RECITAIS

FINALISTAS

2020/21



Castelo de Paiva

REPÚBLICA PORTUGUESA

BPI



Anexo II – Cartazes das apresentações públicas do Quinteto de Sopros



**ENCONTROS DE
MÚSICA
DE CÂMARA**

Academia de Música de Castelo de Paiva
30 de abril de 2021
28 de maio de 2021
25 de junho de 2021
Última sexta de cada mês, pelas 21:00h
Auditório Municipal de Castelo de Paiva



Entrada Gratuita





Academia de Música de Castelo de Paiva

**Dia do Diploma
Diploma de Mérito
2019/2020**

5º Grau/9º Ano



**29 de maio de 2021
18h00**

Auditório Municipal de Castelo de Paiva



**REPÚBLICA
PORTUGUESA**
EDUCAÇÃO





ACADEMIA DE MÚSICA DE CASTELO DE PAIVA

Música no Mosteiro

CORO DO 2º E 3º CICLO DE
ALPENDORADA

ENSEMBLE DE GUITARRAS

QUINTETO DE SOPROS

CORO FEMININO DA AMCP

11 DE JULHO DE 2021
16H
IGREJA DO MOSTEIRO
DE ALPENDORADA

ENTRADA GRATUITA

BILHETES DISPONÍVEIS NA PARÓQUIA E ACADEMIA DE MÚSICA DE CASTELO DE PAIVA



REPÚBLICA
PORTUGUESA
EDUCAR

Castel
paiva

Anexo III – Registos de observação – Ensino Básico

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 2	Data: 19/10/20

Registo de observação diário

A aula da aluna “X” inicia-se com a escala de Fá M, seguida de todos os exercícios subsequentes relativos à escala em questão: arpejo e inversões; arpejo de 7ª da Dominante e inversões; escala cromática e escalas menores (Ré m natural, melódica e harmónica). Dado que a aula anterior foi dedicada à realização desta mesma escala, foi possível observar diversas melhorias no desempenho da aluna, que se revelou mais consistente. Neste sentido, a professora elogiou a aluna pelos progressos demonstrados, nomeadamente a nível da emissão da nota Dó grave – um aspeto trabalhado em pormenor na aula anterior. Pede à aluna para tocar a escala cromática em *legato*, uma vez a ler pela partitura e outra a tocar de memória. Realça ainda a importância das notas da tónica nos vários registos, que funcionam como “balizas”, ou seja, pontos de apoio que possibilitam uma melhor estruturação e controlo do exercício. Depois de a aluna tocar todos os exercícios do esquema supramencionado, a professora questiona a aluna sobre a escala a fazer na próxima aula, incentivando-a a seguir uma lógica, como por exemplo, o número de alterações da escala. Como a escala desta semana tinha apenas um bemol, a docente sugere que a aluna toque a escala de Sol M na próxima aula, uma vez que a armação de clave apresenta apenas um sustenido. Uma vez que a aluna não trabalhou nenhum estudo em casa, a docente propõe que esta toque o estudo nº 32 (G.Gariboldi) da coletânea de estudos dos flautistas Bantái e Kovács. Como tal, é realizada uma leitura deste estudo em aula, funcionando, assim, como orientação e incentivo para o estudo da aluna durante a semana. Desde logo, a professora chama a atenção para a armação de clave e o tipo de compasso (3 por 8). A aluna revela dificuldades na relação ritmo-pulsação, pelo que é trabalhado essencialmente o rigor rítmico, bem como a articulação das notas curtas.

Passam, posteriormente, para a peça – “*En révant*” de Jean Brouquières. A professora refere que se trata de uma valsa e incentiva a aluna a tocar em *legato*, uma vez que é com

essa intenção que a aluna deve tocar (*Keep blowing*). A docente utiliza a sua flauta para exemplificar o que pretende, focando a sua atenção na correção de aspectos rítmicos e na articulação de certas notas curtas. Pede para a aluna fletir as pernas, realçando a influência desta ação para o apoio e, conseqüentemente, os seus benefícios a nível da qualidade do *legato*. Propõe ainda que a aluna faça um exercício – acabar a frase em bicos de pés – explicando que se trata de um gesto externo que representa o que a aluna deve fazer interiormente – na nota final, a aluna deve pensar na vogal “u”, como se estivesse a “beber de uma palhinha”.

A docente faz a avaliação da aula, elogiando o desempenho da aluna. Para além disso, dá-lhe orientações para o seu estudo e incentiva-a a ler outras peças, uma vez que a obra que apresentou em aula já está bem trabalhada.

Como a aula ainda não chegou ao fim e a aluna não estudou mais nenhuma peça, a professora leva a cabo a leitura orientada de uma outra peça do programa (*Rondo* de Diabelli). Acedendo ao pedido da docente, a aluna dança enquanto toca, de modo a sentir o balanço da peça. De seguida, focam a sua atenção na coda da obra e a professora realça a importância do silêncio e de tocar em estilo, exemplificando a cantar. É também trabalhado o *keep blowing* e a articulação de notas curtas, mas, de modo geral, a peça em questão não levanta grandes dificuldades para a aluna.

O aluno seguinte falta, pelo que a professora e a aluna aproveitam o tempo dessa aula para fazer a leitura orientada de duas outras pequenas peças que constam no programa da aluna – *Allegro* de Vanhal e *Moderato* de Marchesi. Assim, a aluna desenvolve a sua leitura à primeira vista e trabalha também o solfejo, com o intuito de combater as suas inseguranças e consolidar a leitura das obras. A professora alerta a aluna para estar atenta às informações presentes na partitura antes de tocar (por exemplo a nível da armação de clave). Perante uma determinada passagem da obra *Allegro* de Vanhal, é trabalhada a escala da peça por terceiras. Por fim, a professora incentiva a aluna a estudar, durante a semana, a escala de Sol M por 3^{as} – escala previamente definida para a próxima aula.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 3	Data: 26/10/20

Registo de observação diário

Inicialmente, a professora e a aluna falam sobre possíveis datas e horários para fazer audição. A aula propriamente dita começa com a escala de Sol M, seguindo o esquema das aulas anteriores: Escala Maior; Arpejo e inversões; Arpejo de 7ª da Dominante e inversões; Escala Cromática; Escalas menores (Mi m) – natural, melódica e harmónica, seguidas do respetivo arpejo e inversões. Desde logo, a professora pede para a aluna tocar a escala Maior articulada e depois em *legato*. Ao longo dos exercícios, chama a atenção para vários aspetos a ter em consideração, nomeadamente a focagem do som e a necessidade de realizar uma boa respiração. Como tal, é trabalhada a focagem do som no registo grave: a aluna toca o salto de oitava entre o Sol médio e Sol grave em *legato*. Para averiguar o apoio da região abdominal, a professora empurra a barriga da aluna e esta tem que resistir e contrariar esta força. Constatam-se melhorias na qualidade do som, pelo que a docente refere que a aluna deve ter consciência daquilo que fez de diferente. Na escala cromática, a professora realça a importância dos pontos de apoio e da regularidade e coordenação motora, referindo que a aluna deve tocar na mesma pulsação em todos os registos. Verificam-se, no entanto, dificuldades na coordenação das dedilhações das notas do registo agudo. A docente enfatiza a importância de manter o pensamento em 4 – de forma a criar os pontos de apoio anteriormente referidos – e incentiva a aluna a fazer ainda melhor. Propõe ainda que a aluna coloque marcadores entre as escalas, peças e estudos, de forma a facilitar a organização do seu livro.

Passam, posteriormente, para as escalas menores – natural, melódica e harmónica – onde se trabalham aspetos como o rigor rítmico na relação entre as semínimas e colcheias e uma melhor gestão do ar. A aluna deve aguentar a subida de cada escala numa respiração e a descida noutra, o que a obriga a respirar melhor. A este propósito, a professora toca na região torácica da aluna, referindo que esta região ainda pode alargar mais. Na escala menor melódica, a aluna revela dificuldades na coordenação das alterações da escala em questão, pelo que é trabalhada isoladamente a passagem Dó#-Ré#-Mi no registo agudo. Neste sentido, a docente realça a importância de estudar bem, de forma racional,

analisando as diferenças entre as várias escalas e entre a sua forma ascendente e descendente, no caso da escala menor melódica. Por fim, a aluna toca o arpejo de Mi m e as suas inversões, sendo incentivada a manter o foco do som.

De seguida, a aluna toca a peça “*En rêvant*” de Jean Brouquières, manifestando algumas inseguranças e incorreções rítmicas. Como a peça está escrita num compasso 3 por 4, a aluna deve sentir esse balanço ternário, tendo a contagem 123 sempre presente no seu pensamento. Neste trabalho de procura pelo rigor rítmico, é dada especial atenção ao contratempo, que a aluna não executa corretamente. A professora refere que o tempo é forte e o contratempo é mais leve, ajudando a aluna a sentir o impulso para o contratempo ao dizer “i” no tempo forte. A aluna solfeja a passagem em questão e faz um exercício para a auxiliar a ultrapassar a sua dificuldade: bater o pé no tempo e no contratempo tocar a colcheia, de modo a que esta não seja tocada no tempo forte. Perante outra passagem, a docente pede à aluna para tocar tudo ligado, de forma a trabalhar o *keep blowing*/continuidade do ar e condução da frase. Chama ainda a atenção para a mudança de armação de clave e as diferenças de articulação existentes. É também trabalhada a qualidade da última nota da peça (nota longa com suspensão), recorrendo ao seguinte exercício: enquanto a aluna toca a nota, faz um movimento circular com a flauta, devendo parar de tocar quando o círculo fecha. Com este exercício foi possível constatar melhorias ao nível da qualidade do som da nota em questão (com menos ruído) e da sua terminação. Por fim, a aluna realiza, em conjunto com a professora estagiária, a leitura orientada do estudo nº32 da coletânea de Bantái-Kovács, trabalhando-se, essencialmente, o rigor rítmico da métrica ternária (3 por 8). No final da aula, a professora escreve conselhos e aspetos a melhorar no caderno de aluno e procede à avaliação do desempenho da aluna.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 4	Data: 02/11/20

Registo de observação diário

Tal como tem sido habitual, a aula inicia-se com a realização de um conjunto de exercícios com base numa determinada escala – neste caso a escala de Sol M –, seguindo o esquema já mencionado nas aulas anteriores. No decorrer dos exercícios, a docente dá o seu *feedback* à aluna, sempre com vista a melhorar o seu desempenho. No arpejo de 7ª da Dominante, pede para a aluna não respirar entre a dominante e a tónica, de forma a não separar essa resolução harmónica. De modo a aguentar a respiração até ao final das frases, a aluna deve ter em atenção a gestão do seu ar, respirando melhor e em locais estratégicos – como, por exemplo, a seguir às notas da tónica. Na escala cromática, verifica-se que a aluna salta certas notas e, como tal, é levado a cabo um trabalho de diagnóstico e correção das falhas identificadas. A professora propõe ainda que a aluna toque a escala por terceiras, explicando a formação teórica desta escala e a importância da sua realização.

Passam, de seguida, para o estudo nº 32 de G. Gariboldi – pertencente à coletânea de estudos dos flautistas Bantái e Kovács – cuja leitura já havia sido realizada em aulas anteriores. Como tal, a aluna já demonstra uma maior consistência na sua execução. No entanto, continua a revelar problemas rítmicos, aumentando, repetidamente, a duração de certas notas (semínima com ponto). Neste sentido, é trabalhada a consciencialização do pensamento e métrica ternária, procurando que a aluna toque com rigor e de forma consciente a relação entre as três colcheias e a semínima com ponto. São ainda objeto de atenção aspetos como: gestão da respiração; focagem do som; procura por uma maior abertura e ressonância do som (peito para a frente e caixa torácica para os lados) e correção de dedilhações que influenciam a qualidade sonora (Mi médio deve ser tocado com mindinho).

O resto da aula é dedicado ao estudo da peça que a aluna tocará na audição – *En rêvant* de Jean Brouquières. Inicialmente são trabalhadas, essencialmente, questões de correção rítmica. Seguidamente, a aluna toca com o acompanhamento de piano e flauta (gravado num CD) e a docente ajuda-a, ao cantar algumas partes. No final, questiona a aluna sobre

as maiores dificuldades sentidas. Partindo de um compasso que a aluna considerou problemático, é trabalhado o foco e a clareza da articulação, recorrendo à técnica *langue sortie*. A docente elogia a aluna e aconselha-a a praticar este tipo de articulação no seu estudo. Chama ainda a atenção para as variações do andamento do acompanhamento do piano (*ritardando/um poco animato*) e ensina um truque para a aluna contar mais facilmente os compassos.

A aluna toca, mais uma vez, com o acompanhamento de piano e a docente vai dando diversas indicações que a ajudam a melhorar a sua performance. A professora elogia o desempenho da aluna e questiona-a sobre aspetos que ainda pode melhorar, nomeadamente as respirações, ajudando-a a perceber os melhores locais para respirar. Enfatiza o papel da respiração como força expressiva e forma de pontuar o discurso musical, não devendo ser entendida apenas como uma necessidade fisiológica, mas também como uma ferramenta útil para transmitir o fraseado pretendido. Para melhorar uma determinada passagem, a docente sugere que a aluna recorra aos harmónicos, realçando a importância da sua prática para trabalhar a pressão e direção do ar adequadas a cada nota. Uma vez que a obra em questão já está a ficar dominada, a professora termina a aula incentivando a aluna a estudar uma nova peça.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 5	Data: 09/11/20

Registo de observação diário

Em conformidade com a estrutura das aulas anteriores, a aluna inicia a aula com a escala de Sol M, seguida de: arpejo da tónica e inversões; escala por terceiras; arpejo de 7ª da Dominante e inversões; escala cromática; escalas menores – Mi m natural, melódica e harmónica; arpejo de Mi m e inversões. A docente recorre aos harmónicos para trabalhar uma passagem no registo agudo (Ré-Mi-Fá#-Sol), explicando que a aluna deve fazer as posições das “notas falsas” uma 5ª P abaixo das “notas verdadeiras”. Realça ainda que este tipo de trabalho é compensador, trazendo melhorias para a qualidade do som. Chama a atenção para a respiração em “ô” e para a compensação que a aluna deve fazer ao nível do espaço dentro da boca na passagem para o registo agudo. Para ilustrar esta ideia, a

docente refere metaforicamente que o espaço do interior da boca da aluna deve passar de “uma amêndoa para um ovo”.

Por vezes, verifica-se também que, ao articular, a aluna interrompe o fluxo de ar entre as várias notas. De modo a que estas quebras não existam, a aluna é incentivada a articular mas sem parar de soprar, mantendo a continuidade da emissão do ar (*keep blowing*). Na escala por terceiras, é trabalhada a rapidez da primeira oitava, aumentando progressivamente a velocidade. Por seu turno, a segunda oitava deve ser melhor trabalhada pela aluna no seu estudo em casa.

Relativamente à escala cromática, a aluna é aconselhada a estudar em *legato* e pensar na metáfora do elástico esticado, de forma a trabalhar a condução sonora. Assim, a aluna toca as escalas menores também em *legato*, sendo incentivada a investir numa maior expressividade. Trabalham ainda a qualidade do *legato* do intervalo Si-Mi agudo – a aluna canta o intervalo em questão e na passagem para a nota Mi deve fletir as pernas e pensar na vogal “u”.

Embora a aluna não tenha praticado nenhum estudo em casa, a docente decide orientá-la e incentivá-la a estudar os estudos seguintes (n^{os} 33 e 34) da coletânea de Bantái-Kovács. Com este propósito, é realizada uma leitura orientada da parte inicial de ambos os estudos e feita uma análise ao seu tipo de compasso e tonalidade. Esta leitura é realizada com o objetivo de averiguar a compreensão dos estudos em questão por parte da aluna, principalmente a nível rítmico – onde habitualmente revela mais dificuldades. De modo a facilitar a leitura do estudo n^o 34, a professora pede que a aluna toque sem as diferentes articulações presentes no estudo: retirar as ligaduras existentes e articular todas as notas. Tal como havia acontecido anteriormente, ouvem-se quebras no fluxo de ar entre as notas. Assim, a docente sugere à aluna que articule repetidamente uma só nota, pensando no *keep blowing*. A aluna deve ouvir atentamente o que está a fazer e transpor esse pensamento e forma de tocar para o estudo em questão.

Os restantes 20 minutos da aula são dedicados à consolidação da peça *En rêvant* de Jean Brouquières. Primeiramente, a aluna toca a obra com um áudio que inclui o acompanhamento de piano e a parte de flauta. A docente vai dando indicações e elogia a aluna, constatando os seus progressos. A aluna deve respirar melhor, de forma a aguentar as frases até ao final, e cuidar sempre o som. Após tocar a peça com um áudio que inclui apenas o acompanhamento de piano, a aluna trabalha questões de articulação, condução da frase, pressão das notas – com recurso aos harmónicos – e é levada a sentir as

variações do andamento do piano. Para finalizar a aula, a docente relembra a aluna de que, na próxima aula, deve trazer os estudos indicados anteriormente.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 6	Data: 16/11/20

Registo de observação diário

Inicialmente, a docente revê os conselhos que escreveu no caderno da aluna relativamente à aula anterior. Incita-a, assim, a aplicar as sugestões dadas e a pensar nos objetivos definidos. A aula é dedicada à realização de exercícios baseados na escala de Sol M e a sua relativa menor (Mi m), nomeadamente: escala Maior; arpejo da tónica e inversões; escala por terceiras; arpejo de 7ª da Dominante e inversões; escala cromática; escalas menores (Mi m) – natural, melódica e harmónica; arpejo da relativa menor (Mi m) e inversões.

Desde logo, a professora sugere que a aluna toque a escala Maior em *legato* como forma de aquecimento, uma vez que aquelas serão as suas primeiras notas do dia – tendo em conta a hora da aula (10h da manhã). A aluna deve privilegiar a qualidade do som, que irá ser trabalhada com maior pormenor nesta aula. Deve também ter atenção ao rigor da proporção rítmica entre as notas da tónica e as restantes. A professora faz ainda alusão à metáfora da mangueira, para ilustrar as variações de quantidade e pressão de ar necessárias para a produção de notas de diferentes registos.

Aquando da realização da escala por terceiras, a docente aconselha a aluna a fletir mais as pernas, respirar melhor, alargando a caixa torácica, e soprar mais – aspetos que enfatizam a importância do envolvimento físico do instrumentista para atingir bons resultados na prática da flauta transversal. No arpejo, à medida que sobe no registo, a aluna deve aumentar o espaço dentro da sua boca. A docente pede ainda que a aluna respire mais em “ô” e sinta o seu peito a encher-se de ar. Deve procurar um som mais plano, sem parar de soprar entre as notas – de modo a não quebrar a continuidade do ar (*keep blowing*) – mantendo, no entanto, os dedos sempre bem ativos.

As inversões do arpejo de 7ª da Dominante foram trabalhadas por grupos (cada grupo de

4 notas + a primeira nota do grupo seguinte) e com um ritmo diferente daquele que estava escrito, privilegiando, assim, a primeira nota de cada grupo de 4 (“leading notes”). Na escala cromática, a professora realça a importância dos pontos de apoio e incentiva a aluna a investir na velocidade e a correr riscos, de forma a perceber em que passagens ocorrem os maiores problemas de coordenação. Assim, a aluna trabalha os grupos de notas mais problemáticos, identificando-se problemas de desequilíbrio da flauta gerados pela mudança entre posições de diferentes notas. Deste modo, foi enfatizado o papel desempenhado pelos pontos de apoio (base do indicador da mão esquerda, polegar da mão direita e queixo) para segurar bem a flauta, proporcionando-lhe estabilidade e equilíbrio.

Posteriormente, são trabalhados aspetos relacionados com a respiração e procura pela qualidade do som. A docente sugere que a aluna incline o corpo ligeiramente para a frente para sentir o ar a alargar as costas. De seguida, a aluna senta-se numa cadeira e inclina o seu corpo para baixo de modo a que o peito e a barriga fiquem em contacto com as pernas. Faz sucessivas inspirações, sentindo o alargamento da barriga, e expirações em “fff”, como se estivesse a tocar. Nesta posição, a aluna toca várias vezes a escala de Mi m natural. Depois, já sentada normalmente, deve aplicar e estar consciente do que sentia quando estava inclinada. Constatou-se que a projeção e qualidade do som eram substancialmente melhores quando a aluna tocava numa posição mais inclinada, uma vez que o apoio da região abdominal fica naturalmente mais ativado. Quando a aluna toca movimentos descendentes, deve pensar em subir a flauta e levantar os pés, de modo a não desinvestir na postura nem na forma de tocar, continuando a alimentar a qualidade das notas.

No final da aula, a professora incentiva a aluna a melhorar a escala de Sol M e a estudar uma nova peça – *Moderato* de Marchesi – bem como a escala em que esta peça se baseia – escala de Dó M.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 7	Data: 23/11/20

Registo de observação diário

A aula inicia-se com a realização da escala de Dó M – tonalidade da obra que a aluna tocará nesta aula – seguida de: arpejo da tónica e inversões; escala por terceiras; arpejo de 7ª da Dominante e inversões e escala cromática. Desde logo, é trabalhada a focagem das notas do registo grave e, em particular, a emissão do Dó grave – a nota mais grave da flauta. A aluna é incentivada a fazer ataques apenas com ar – sem usar a língua – e a ativar a sua região abdominal, de modo a tocar de forma apoiada. Deve também pensar em soprar numa direção mais vertical e respirar melhor.

Na escala cromática, a aluna deve ser capaz de identificar os principais problemas e dificuldades sentidas. São trabalhadas, de forma repetida, as mudanças de dedilhações entre diferentes notas. A este propósito, a professora enfatiza que, no seu estudo em casa, a aluna deve encarar estas dificuldades, concedendo-lhes uma maior atenção. O tipo de trabalho proposto contribui para o desenvolvimento da motricidade fina, pelo que requer regularidade, paciência e persistência. Neste sentido, são trabalhados os movimentos isolados de dois dedos da mão direita: anelar e mindinho, que necessitam de ser mais exercitados. A docente sugere um exercício que consiste em pousar naturalmente a mão direita numa superfície e mover repetidamente apenas o dedo anelar. Com este exercício, que pode ser feito em qualquer local (sem necessidade de recorrer à flauta), pretende-se trabalhar o movimento do dedo anelar e desenvolver a sua independência relativamente ao dedo mindinho.

Para além do referido, é também trabalhado o incremento da velocidade da escala cromática, bem como o movimento de certos trilos: Ré-Ré#; Sol-Sol#; Sol#-Lá e Dó-Dó#. A aluna deve recuar o polegar da mão direita (para que os restantes dedos dessa mão tenham uma maior independência), fletir mais as pernas e privilegiar sempre a qualidade do som.

De seguida, a aluna toca a peça *Moderato* de Marchesi, que a docente havia solicitado para esta semana. São corrigidas certas questões de articulação e a aluna é incentivada a manter a continuidade do fluxo de ar (*Keep Blowing*). A docente refere que parte da obra

está em Lá m, levando a aluna a concluir que esta tonalidade é a relativa menor de Dó M. O trabalho realizado nesta peça incide sobretudo na correção de aspetos rítmicos, uma vez que a aluna apresenta dificuldades na relação ritmo-pulsação. Assim, a professora propõe que a aluna estabeleça, antes de tocar, uma pulsação inicial, que deve manter ao longo da obra. Incentiva ainda a aluna a dançar, balançando o seu corpo de um lado para o outro na pulsação estabelecida. Por fim, a aluna solfeja o início da peça e toca, de seguida, os compassos anteriormente solfejados. A docente elogia a aluna pelas melhorias constatadas.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8ºano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 10	Data: 11/01/21

Registo de observação diário

Como exercício de aquecimento, a docente sugere que a aluna toque notas longas cromaticamente, partindo do Mi agudo até ao Mi grave. Neste exercício, a aluna deve respirar muito bem antes de cada nota e tocá-la o máximo de tempo que conseguir. A meu ver, funciona como um ótimo exercício de aquecimento, na medida em que obriga a aluna a investir mais na respiração e na sua envolvência corporal com a prática do seu instrumento, ajudando-a a melhorar a sua gestão do ar e expansão do próprio som.

De seguida, a aluna toca as escalas de Mi Maior e Dó# menor (natural, melódica e harmónica), arpejos e respetivas inversões, assim como o arpejo de 7ª da Dominante e inversões. Neste último arpejo, verificou-se que a aluna revelava dificuldades de coordenação nas notas do registo agudo (Fá#-Lá-Si). Como não se tratava de um problema de emissão/sustentação das notas, mas sim de coordenação, foi sugerido que a aluna preparasse inicialmente a posição de cada nota e depois as emitisse de forma curta, sempre na seguinte sequência: preparação digital-emissão curta-preparação-emissão. Este tipo de exercício permite que a aluna adquira um maior controlo técnico da mudança entre estas posições e possibilita também o desenvolvimento da sua memória digital, pelo que deve ser utilizado regularmente no seu estudo.

Posteriormente, passa-se para a obra “*En rêvant*” de Jean Brouquières, que a aluna irá tocar na audição que decorrerá ao final da tarde. Uma vez que a aluna não teve ainda

nenhum ensaio com o pianista, pretende-se que esta aula contribua para a preparação da sua *performance* na audição, de modo a facilitar a junção da sua parte com a parte de piano. Primeiramente, a aluna toca a peça com recurso ao acompanhamento de piano presente num ficheiro áudio. Seguidamente, a docente e a aluna dirigem-se ao auditório onde decorrerá a audição e a professora acompanha-a ao piano. À medida que vão tocando, a docente vai tecendo elogios à aluna. Efetivamente, a aluna teve um ótimo desempenho, revelando consistência e segurança na sua interpretação e mostrando-se, assim, preparada para a audição.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 11 – online	Data: 08/02/21

Registo de observação diário

Após a suspensão das atividades letivas durante duas semanas (devido à evolução da situação pandémica), as aulas são agora retomadas através do ensino à distância. Na parte inicial da aula, a docente conversa com a aluna sobre os novos moldes da prova semestral. A aluna deverá enviar a sua prova até dia 20 de fevereiro no formato de uma gravação contínua que inclua a escala, os estudos e a peça. De seguida, é definido o programa que a aluna deve preparar para este momento de avaliação: escala de Mi M, arpejo da tónica e inversões, arpejo de 7ª da Dominante, escala cromática, escalas de Dó# m natural, melódica e harmónica, bem como o seu arpejo e inversões; estudos n^{os} 38, 39 e 40 do primeiro volume da coletânea de estudos de Bántai e Kovács e a peça “En rêvant...” de Jean Brouquières.

Posteriormente, são trabalhados os três estudos supramencionados. Nos estudos n^o38 e n^o39 (de W. Popp), a docente incentiva a aluna a realizar uma articulação mais curta nas notas com *staccato*, de forma a tocar com um caráter mais leve e divertido. A aluna deve apostar numa maior diferenciação entre as notas ligadas e articuladas e manter a sua região abdominal mais ativa. No estudo n^o 40 (de Nikolai Platonov), a aluna deve investir numa melhor organização das respirações e gestão do seu ar. Como tal, é importante que respeite e se guie pelos sinais de respiração indicados na partitura. Neste estudo, a aluna

deve privilegiar a qualidade do *legato* e a continuidade do fluxo de ar.

De um modo geral, a aluna revelou uma leitura e interpretação pouco sólida dos três estudos, com vários erros de notas, imprecisões rítmicas e problemas de coordenação em certas passagens. Como tal, é essencial que a aluna se dedique ao aperfeiçoamento e consolidação destes estudos. Por fim, a professora pede que a aluna lhe envie gravações dos três estudos até ao final da semana.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 12 – online	Data: 15/02/21

Registo de observação diário

Inicialmente, a professora chama a aluna à atenção pelo facto de, durante a semana, não ter enviado as gravações que a docente solicitou na aula anterior. A presente aula é a última aula antes de a aluna ter de enviar a sua prova semestral em vídeo, pelo que funcionará como uma aula de preparação para esse momento de avaliação.

Primeiramente, a aluna toca os exercícios referentes às escalas que terá de gravar, nomeadamente: as escalas de Mi M e Dó# m (natural, melódica e harmónica) e respetivos arpejos e inversões; arpejo de 7ª da Dominante e escala cromática. Aquando da execução do arpejo de 7ª da Dominante, a aluna demonstrou dúvidas relativamente à dedilhação do Si agudo, pelo que se trabalhou com maior detalhe a familiarização da aluna com esta dedilhação. Na escala cromática, a aluna foi incentivada a aumentar a velocidade de execução desta escala.

De seguida, a aluna apresenta os estudos nº 38 e 39, de W. Popp, pertencentes à colectânea de estudos dos autores Bántai-Kovács – estudos que a aluna terá de gravar para a sua prova em vídeo. Antes de tocar os estudos, a aluna deve sentir bem a pulsação e cantar interiormente o início de cada estudo, de modo a realizar o ritmo correto.

Em ambos os estudos, utilizaram-se estratégias diversas para que a aluna pudesse adquirir ferramentas para ultrapassar os problemas de coordenação digital revelados. São também trabalhadas as diferentes combinações de articulações existentes, os acentos, bem como as pequenas variações de andamento presentes nos estudos (*rall.*; *poco rit.*). No final da aula, a docente pede à aluna que envie as gravações dos estudos até à próxima quarta-feira.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8ºano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 13 – online	Data: 15/03/21

Registo de observação diário

Na parte inicial da aula, a aluna apresenta três novos estudos, nomeadamente os estudos nº 42 (de Dávid Gyula), 43 (de Járdányi P.) e 44 (de C. Ciardi), pertencentes à colectânea de estudos dos autores Bántai-Kovács.

No estudo nº 42, a aluna revelou dificuldades ao nível da leitura da altura das notas e da coordenação entre diferentes dedilhações. Este estudo encontra-se maioritariamente escrito no registo agudo, o que contribui para explicar as dificuldades sentidas pela aluna.

Por sua vez, o estudo nº 43 foi bem assimilado pela aluna, mas poderia ser aperfeiçoado – a aluna poderia “cantar mais” e melhorar o *legato* entre as notas. Por fim, no estudo nº 44, a aluna revelou vários erros rítmicos e melódicos, pelo que foi incentivada a marcar a pulsação e a solfejar o estudo em questão.

Seguidamente, a professora pede que a aluna lhe envie, durante a semana, gravações dos três estudos apresentados, para que possa averiguar os seus progressos e dar-lhe o seu *feedback*. Procede também à marcação de novos estudos (nºs 48, 49, 51, 60 e 64), aos quais a aluna se deverá dedicar futuramente.

No final da aula, é trabalhada a peça *Moderato* de Marchesi, com particular foco no rigor rítmico. Verificou-se que a aluna variava constantemente a pulsação, principalmente na secção das semicolcheias, em que atrasava bastante o andamento. Como tal, a aluna deveria guiar a sua pulsação pela velocidade em que consegue tocar a secção das semicolcheias. Foi ainda estimulada a solfejar várias passagens em que revelava dificuldades, bem como a estudar com metrónomo.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 14 – online	Data: 22/03/21

Registo de observação diário

A presente aula corresponde à última aula do 2º Período e marca o final do Ensino à Distância. Inicialmente, verificaram-se problemas de ligação à plataforma Microsoft Teams, pelo que se optou pela realização da aula através do WhatsApp. Após a resolução destas dificuldades, a professora define o programa ao qual a aluna se deve dedicar ao longo do 3º Período, em termos de peças, estudos e escalas.

De seguida, a docente comenta a gravação enviada pela aluna durante a semana, relativa à peça *Moderato* de Marchesi. Verificaram-se melhorias, no entanto, quando existia uma dificuldade técnica, a aluna atrasava o tempo. Não se tratavam, portanto, de problemas rítmicos mas sim problemas de coordenação digital. Como tal, esta peça é trabalhada seguidamente. À medida que a aluna toca, a professora vai dando indicações que têm o intuito de contribuir para o aperfeiçoamento da interpretação da obra em questão, procurando promover um discurso musical mais fluído. Para a semana de férias, a docente pede uma gravação da peça que privilegie uma pulsação regular.

Posteriormente, a aula é dedicada à leitura da obra *Gavotte* de Leopold Mozart, de modo a constatar eventuais problemas que a aluna pudesse enfrentar. A aluna é incentivada a marcar a pulsação com a sua mão e a solfejar, numa fase inicial, apenas o ritmo. É também levada a analisar o tipo de compasso e a tonalidade em que a peça se encontra. A docente toca na sua flauta para exemplificar a diferença entre duas células rítmicas, nomeadamente: semínima com ponto-colcheia e galope.

Por fim, é realizada uma reflexão sobre o trabalho desenvolvido ao longo do 2º Período, que foi marcado pelo Ensino à Distância.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 15	Data: 05/04/21

Registo de observação diário

A presente aula marca o início do 3º Período e, simultaneamente, o regresso ao Ensino Presencial. A aula inicia-se com a realização da escala de SiM, respetivo arpejo e inversões, arpejo de 7ª da Dominante e inversões e escala cromática. Na realização destes exercícios relativos à escala, a aluna revelou dificuldades, essencialmente, a nível da mudança entre as dedilhações das notas do registo agudo. Para trabalhar este aspeto, recorreram-se às estratégias de antecipação de cada nota pela sua dedilhação e de variação rítmica.

De seguida, foi realizada uma breve leitura orientada de secções dos vários estudos que a docente tinha definido para serem tocados pela aluna neste período: estudos 42, 43, 44, 48, 49, 60 e 64. Esta leitura teve com objetivo aferir as maiores dificuldades da aluna e orientar o seu estudo em casa.

A restante parte da aula foi orientada pela professora estagiária, que trabalhou mais aprofundadamente com a aluna a peça *Moderato* de Marchesi. A aluna foi incentivada a manter uma pulsação estável e a estudar aquela peça com metrónomo, devendo aumentar progressivamente a velocidade. Foram também trabalhados os seguintes aspetos: fraseado, respirações, contrastes dinâmicos e pequenas variações no tempo (*ritardando*). Nas secções de semicolcheias, recorreram-se a várias estratégias para consolidar as passagens em questão, nomeadamente variação rítmica, diversificação de articulações, bem como a estratégia de fazer todas as dedilhações, mas apenas emitir som em determinadas notas, como por exemplo na 1ª e 3ª semicolcheias, na 1ª e 2ª, 3ª e 4ª, 2ª e 4ª ou 1ª e 4ª. No final, foi realizado um balanço sobre o desempenho da aluna no decorrer da aula.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 17	Data: 19/04/21

Registo de observação diário

A presente aula corresponde à aula de preparação para a audição, que decorrerá neste mesmo dia ao final da tarde. A aula apresentou uma dinâmica bastante interessante e apelativa, uma vez que decorreu no auditório, onde se iria realizar a audição, e a aluna contou sempre com o acompanhamento de piano por parte da professora. Como tal, foi uma aula dedicada ao aperfeiçoamento e consolidação da obra *Moderato* de Marchesi e sua junção com piano. A parte de piano desta peça é bastante acessível ao nível da sua junção com a parte de flauta, uma vez que a mão esquerda do pianista marca sempre a pulsação/tempo.

Pretendia-se que a aluna tocasse de forma mais fluída e ágil e que desse um maior sentido musical à sua interpretação. Com este propósito, foram analisadas algumas passagens, para que a aluna percebesse o que estava a acontecer musicalmente em cada uma delas. Partindo do conteúdo de cada uma das passagens, a professora realçou a importância da aluna estudar escalas e arpejos, que estão constantemente presentes nas obras musicais.

Tanto foi trabalhada a peça na sua totalidade como em secções isoladas, com o foco em aspetos específicos, tais como: diálogo entre diferentes “personagens”, apogiaturas, ritardandos, respirações e rigor rítmico. A afinação mereceu também particular atenção, na medida em que a aluna foi incentivada a saber compensar as variações de afinação que ocorrem naturalmente ao longo do tempo ou em certos registos do instrumento. Como tal, deveria soprar mais para baixo, de forma a beneficiar a focagem do som e a afinação.

De modo geral, verificou-se que a aluna estudou para esta aula, uma vez que se constaram muitos progressos (em termos de velocidade e ao nível da secção final de semicolcheias, que estava muito mais sólida do que nas semanas anteriores). Realça-se, assim, a importância que a definição de objetivos e metas (como, por exemplo, audições) pode assumir para o progresso dos alunos.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 19	Data: 03/05/21

Registo de observação diário

A aluna faltou, por questões de saúde.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 8º ano/4º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 21	Data: 24/05/21

Registo de observação diário

Esta aula corresponde à aula seguinte à realização da prova semestral do 2º semestre, que decorreu na semana anterior (17/05/21). A professora refletiu sobre os pontos positivos e negativos do desempenho da aluna na prova semestral, que, segundo a docente, ficou aquém das expectativas. A aluna poderia, efetivamente, ter-se preparado melhor, o que lhe teria permitido atingir outro nível de desempenho.

Seguidamente, a professora define os objetivos para este final do ano letivo e sugere que a aluna leia uma nova peça: *Kontretanz* KV 269b nº1 de W.A. Mozart. Em conjunto com a professora estagiária, são trabalhadas questões estilísticas, de ornamentação (trilos, que devem começar na nota superior), de articulação (por exemplo, colcheias mais curtas) e contrastes dinâmicos. A aluna é levada a sentir o balanço da música, ao mexer o corpo de um lado para o outro ao ritmo da peça em questão. É também incentivada a apoiar mais e a fazer boas respirações abdominais, de modo a beneficiar a qualidade do som. São ainda trabalhadas certas passagens com o recurso a várias articulações distintas, para que a aluna se torne mais flexível e se consiga adaptar, posteriormente, às articulações escritas. No final da aula, a docente indica à aluna os conteúdos que deve preparar para a próxima semana.

Anexo IV – Registos de observação – Ensino Secundário

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 11º ano/7º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 2	Data: 19/10/20

Registo de observação diário

A segunda aula observada da aluna Y inicia-se com a explicação, por parte da aluna, da sua situação a nível de saúde – a aluna, que apresenta problemas de coração, passou a semana com dores de cabeça intensas após um episódio de desmaio. A professora demonstra-se bastante compreensiva, priorizando a saúde da aluna. Como tal, sugere que a aula decorra a um ritmo mais calmo, com paragens sempre que necessário.

Uma vez que a aluna revela problemas a nível técnico, a primeira parte da aula é dedicada à realização de exercícios que trabalham esta componente, de forma a ajudar a aluna a ultrapassar progressivamente as dificuldades sentidas. Primeiramente, a aluna toca várias sequências dos exercícios nº1 e nº2 do método *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme*, de Paul Taffanel e Philippe Gaubert. A professora utiliza estes exercícios para trabalhar a clareza da articulação: inicialmente, o *staccato* simples – com a consoante “t” – e, posteriormente, o *staccato* duplo. De forma a desenvolver o *staccato* duplo, é trabalhada a consoante “k” isoladamente e, seguidamente, a combinação “kt”, invertendo, assim, a ordem habitual das consoantes neste tipo de *staccato* (“tk”). Com a realização destes exercícios emergem problemas a nível da limpeza do som – decorrentes da utilização da consoante “k” – e irregularidades rítmicas e tímbricas entre as notas articuladas com as consoantes “t” e “k”. A professora sugere que se trabalhe num andamento mais lento, procurando uma maior clareza da articulação e uma maior aproximação entre as duas consoantes utilizadas.

No decorrer dos exercícios, a professora revela a sua preocupação com o estado de saúde da aluna, perguntando-lhe como se sente. A meu ver, um professor de instrumento deve ter sempre presente esta vertente humana, preocupando-se com o bem-estar físico e psicológico dos seus alunos. Marcadas pelo seu carácter individual, as aulas de um

instrumento são geralmente caracterizadas por uma relação de maior proximidade entre o professor e o aluno, pelo que o professor pode assumir um papel essencial não só para o desenvolvimento do aluno como músico e instrumentista, mas também como ser humano. Posteriormente, a professora propõe trabalhar o exercício nº12 do método supramencionado. Chama a atenção para a tendência da aluna fechar demasiado o orifício da flauta, sugerindo uma maior abertura. Para além do referido, reforça ainda a necessidade de criar mais espaço na boca para as notas do registo agudo.

De seguida, a professora sugere que a aluna toque as escalas de Sib M e Sol m do exercício nº4 do método de Taffanel e Gaubert. Incentiva a aluna a realizar uma boa respiração e a tocar primeiro com a articulação “k” e depois em *legato*. Foca a sua atenção no registo agudo, aconselhando a aluna a procurar um som mais brilhante, com mais espaço na boca e mais velocidade do ar. É levado a cabo o trabalho de timbrar e limpar as notas deste registo, promovendo um bom apoio da região abdominal. A docente salienta ainda a importância de a aluna conhecer bem o esquema das escalas menores presentes no exercício em questão, igual para todas as tonalidades.

A aluna apresenta, seguidamente, o estudo nº1 de Kohler Op.33 II volume, iniciando, assim, um novo livro de estudos. É realizado um trabalho essencialmente de leitura e de obtenção de um melhor *legato* nas passagens com saltos. A professora reforça a necessidade de contrariar a tendência de descer quando a música desce, pensando, pelo contrário, em subir – de modo a beneficiar a afinação e qualidade tímbrica das notas.

Por fim, a aluna toca a parte inicial do 1º andamento (Allegro) do Concerto em Sol M de Carl Stamitz. A obra é trabalhada por frases, de forma mais pormenorizada, o que, na minha opinião, facilita a compreensão do discurso musical por parte da aluna. A professora foca a sua atenção essencialmente na articulação, carácter e estilo da obra, incitando a aluna a tocar de forma mais solista e com alegria. Canta de modo a transmitir o que é pretendido a nível interpretativo, por exemplo a nível de carácter e articulação. A articulação deve ter “mais nervo”, mais vigor, promovendo um ritmo mais enérgico. Para trabalhar a clareza da articulação e precisão dos ataques, a docente propõe que a aluna utilize a técnica de *langue sortie*. De seguida, dá alguns conselhos técnicos e interpretativos: quando algum motivo se repete, não o tocar de forma igual; nos pianos deve reduzir-se a quantidade do ar, mas manter a energia e apoio; respirar melhor e fazer uma melhor preparação no *legato* de alguns saltos. Foca-se, posteriormente, nas partes mais técnicas (de semicolcheias), trabalhando-as primeiramente em *legato* e depois

recorrendo ao *flutterzung*. A professora realça a importância desta técnica, referindo que o *flutterzung* é o “melhor professor de flauta”, uma vez que nos obriga a soprar mais e promove uma maior igualdade entre as notas. Como tal, revela-se uma ferramenta essencial, que um flautista não deve desprezar. Como forma de trabalhar uma das dificuldades da parte técnica em questão (passagem do ligado para o articulado), a docente incentiva a aluna a estudar as escalas do método de Taffanel e Gaubert usando a articulação duas ligadas-duas articuladas. Na passagem para o início da segunda página da obra, a professora chama a atenção para a qualidade do *legato* entre notas, que devem ser mais cantadas, e para a atribuição de uma maior importância às dissonâncias do que às respectivas resoluções.

A aula termina com a visualização de um vídeo da aluna na sua primeira audição (quando entrou para Iniciação), permitindo recordar momentos do passado e constatar a evolução da aluna desde então.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 11º ano/7º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 3	Data: 26/10/20

Registo de observação diário

A aluna falta à aula (consulta médica).

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 11º ano/7º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 4	Data: 02/11/20

Registo de observação diário

De modo a repor parcialmente o tempo da aula em que a aluna faltou (na semana anterior), a aula inicia-se 15 min mais cedo, às 13h. Depois da discussão sobre datas para realizar audições, faz-se o aquecimento habitual, com a realização de exercícios técnicos. Primeiramente, a aluna toca o exercício nº1 do método *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme*, de Paul Taffanel e Philippe Gaubert. Enquanto a aluna toca as várias sequências do exercício, a professora vai dando diversas indicações sobre: uma boa respiração; tipo de articulação (primeiro em *legato*, depois com articulação simples e, por fim, dupla – tk e kt); recurso ao *flatterzung* e dinâmica do som no geral, pedindo à aluna que toque mais forte. Quando a aluna toca com *staccato* duplo, verificam-se quebras na continuidade do fluxo de ar e problemas de coordenação entre a mudança das consoantes e a mudança entre as notas – aspetos que deve melhorar para alcançar a clareza e fluidez neste tipo de articulação.

Posteriormente, a aluna toca a escala de Sib M, seguida de: arpejo da tónica e inversões; arpejo de 7ª da Dominante e inversões; escala por terceiras; escala cromática, escalas menores (natural, melódica e harmónica) e arpejo da relativa menor (Sol m) e inversões. À medida que a aluna vai tocando os exercícios anteriormente mencionados, a professora vai pedindo que esta toque com diferentes ritmos e articulações e com um som maior. Para que a aluna alcance uma maior abertura e projeção do som, deve aplicar os diversos conselhos dados pela docente, tais como: respirar bem, soprar mais, recuar a língua, não tapar tanto o orifício do *lip plate*, levantar um pouco a cabeça/queixo, colocar a flauta mais para cima e alargar bem a caixa torácica. É dada especial atenção ao *staccato* duplo – que é trabalhado isoladamente numa só nota, aumentando gradualmente a velocidade – e à qualidade do som produzido pela aluna, procurando-se um som maior e mais apoiado. À medida que a música sobe, a aluna deve pensar num maior espaço dentro da boca. Quando a música desce, deve compensar com quantidade de ar (registo grave necessita de muito ar), mantendo uma atitude e pensamento contrário à linha descendente que está

escrita – alimentar sempre o som na descida (mais energia e quantidade de ar); retirar pressão mas não vigor. A professora incentiva a aluna a fazer sempre melhor, a testar os seus limites e não se contentar com o “mais ou menos”. Na escala cromática, realça-se a importância dos pontos de apoio e é trabalhada a mudança das dedilhações das notas do registo agudo. Nas escalas menores, a docente sugere que a aluna toque com mais vibrato e com um carácter mais brilhante e *cantabile*, dando mais luz ao registo agudo. Por fim, pede para ouvir uma escala deste género na próxima aula.

O restante tempo da aula é dedicado ao primeiro andamento do Concerto em Sol M de Carl Stamitz. Desde logo, a professora aconselha a aluna a procurar um *play-along* deste concerto, de modo a que se comece a familiarizar com a parte da orquestra. A docente recorre ao metrónomo para colocar a semínima = 112 bpm, definindo, assim, o andamento em que a aluna tocará a obra. São trabalhados diferentes aspetos, nomeadamente: contrastes dinâmicos, principalmente quando uma frase se repete; condução da frase, fazendo alusão à metáfora do elástico esticado – variar a pressão das notas mas manter a intenção; respirações; dissonâncias e consonâncias, em que se deve dar mais importância à dissonância (que funciona como uma espécie de provocação, gerando tensão) e menos à consonância; ornamentação – trilos, terminações, mordentes; questões de articulação, tais como certas notas que podem ser ligadas e o cuidado redobrado que é necessário na articulação de dois sons iguais seguidos.

De um modo geral, a aluna deve exagerar mais a articulação (mais ativa) e tocar o discurso musical com um carácter gentil e elegante. A docente propõe ainda um exercício: tocar uma determinada frase (originalmente descendente) alterando as notas e tornando-a ascendente, de forma a sentir fisicamente a frase a subir. Depois a aluna deve tocar a frase original com a mesma intenção. No final, a docente constata os progressos sentidos nesta obra mas refere que ainda existem imperfeições não expectáveis para uma aluna deste nível.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 11º ano/7º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 5	Data: 16/11/20

Registo de observação diário

A aula inicia-se 15 minutos antes do horário definido, de modo a repor, ao longo das várias semanas, o tempo da aula em que a aluna faltou. Esta será uma aula de preparação para a audição que a aluna fará neste mesmo dia, às 17h45. Como tal, a aluna começa por tocar a escala de Sol M – uma vez que é esta a tonalidade em que está escrita a obra que tocará na audição – seguida do arpejo da tónica e inversões, escala por terceiras, arpejo de 7ª da Dominante e inversões, escala cromática, escalas de mi m natural, melódica e harmónica, arpejo de mi m e inversões. Posteriormente, a docente pede à aluna que toque a escala de Sol m, visto que nas frequências deverá tocar as escalas homónimas. Assim, a aluna tocou também as escalas de Sol m natural, melódica e harmónica, arpejo e inversões, escala por terceiras (baseada na escala de Sol m harmónica), bem como o arpejo de 7ª diminuta. A professora destacou ainda que a sonoridade particular deste arpejo não era desconhecida por parte da aluna, dado que este arpejo estava presente num dos exercícios que realiza regularmente nas aulas – exercício nº 12 do método *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme*, de Paul Taffanel e Philippe Gaubert. É feita uma análise dos vários arpejos de 7ª presentes neste exercício, concluindo-se que o arpejo de 7ª diminuta corresponde ao quarto compasso de cada sequência.

Seguidamente, a aluna toca o estudo nº 3 dos 25 estudos românticos de Kohler Op.66, cujo título “Teasing” significa provocação, remetendo-nos, assim, para o carácter deste estudo. Trabalha-se, essencialmente, a continuidade da coluna de ar (*keep blowing*) e, no final, a docente sugere que a aluna aperfeiçoe este estudo.

Logo de seguida, a aluna apresenta o estudo nº 2 de Kohler Op.33 (II volume). A professora sugere que a aluna toque mais devagar, de forma controlada e com mais energia. O estudo é trabalhado por partes, com o objetivo de identificar e melhorar as passagens e aspetos que mereciam maior atenção. No registo agudo, a aluna deve compensar o espaço no interior da sua boca, para que o som não soe apertado, e apostar mais no vibrato. A docente enfatiza ainda o empenho físico necessário para uma boa

prática da flauta transversal, mencionando que “tocar bem, cansa” e incentivando, assim, a aluna a respirar e soprar muito bem. Para além disso, refere que a flauta é dos instrumentos em que existe um maior desperdício de ar. No entanto, esse desperdício é necessário para que ocorra a produção do som. Para comprovar isso, a aluna faz uma experiência – enquanto toca, coloca um dedo sobre a região do *lip plate* por onde sai o ar desperdiçado (que não vai para o interior da flauta), verificando-se que a emissão do som pára.

Para além do referido, a professora incita a aluna a pensar na metáfora do elástico esticado, de modo a não quebrar a linha de orientação do discurso musical. Refere ainda que “a música está entre as notas” e exemplifica-o a cantar, fazendo ligeiros *portamentos* entre as notas. No âmbito de um determinado intervalo, são realizados vários exercícios com o intuito de consciencializar a aluna para a intenção musical que deve existir no espaço entre as várias notas.

De forma a corrigir a posição do polegar da mão direita da aluna (que se encontrava muito avançado), a professora coloca uma “almofadinha” na flauta da aluna, que a ajuda a posicionar correctamente o dedo em questão. A este propósito, inicia-se um diálogo sobre diferentes posturas e formas de tocar, que conduz à audição e visionamento de vídeos de diversos flautistas a tocar em orquestra.

Por fim, a aluna toca a peça que apresentará na audição – primeiro andamento do Concerto em Sol M de Carl Stamitz. Com o recurso ao metrónomo, é trabalhado o controlo das passagens tecnicamente mais difíceis. À medida que a aluna toca, a docente vai dando indicações relativas a respirações, articulação, formas de trabalhar as passagens mais exigentes e de aliviar tensões da garganta (tocar ligado ou em *flaterzunge*). Após o término da aula, a aluna iria ensaiar esta obra com o pianista acompanhador.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 11º ano/7º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 6	Data: 23/11/20

Registo de observação diário

Tal como nas aulas anteriores, é feita a reposição de parte do tempo da aula em que a aluna faltou – 15 minutos. Inicialmente, a aluna toca a escala de Sol M, seguida do arpejo da tónica e inversões, escala por terceiras, arpejo de 7ª da Dominante e inversões, escala cromática, escalas de mi m natural, melódica e harmónica, arpejo de mi m e inversões. A docente sugere que a aluna toque com ritmos e articulações diferentes das escritas e dá vários conselhos, tais como soprar mais, respirar melhor e, nas descidas, transformar a pressão em ar e manter a atividade da região abdominal. Nas escalas menores, solicita que a aluna toque tudo em ligado e realça que o *legato* exige muito de nós, incentivando, assim, a aluna a tocar com mais vigor.

Dá-se, de seguida, uma conversa sobre o comprometimento com o estudo, que deve ser regular. A docente enfatiza ainda que a aprendizagem da música – e, mais concretamente, de um instrumento musical – contribui para formar seres humanos mais responsáveis, autónomos e mais sensíveis.

Posteriormente, a professora sugere um novo exercício que deverá fazer parte da técnica diária da aluna. O exercício em questão consiste em tocar, em cada tonalidade, a escala Maior, arpejo e inversões, escala cromática e escala por terceiras, percorrendo sucessivamente todas as tonalidades maiores. A docente realça os benefícios deste exercício, na medida em que contribui para trabalhar a componente técnica do instrumento e envolve um trabalho mental constante, devido às sucessivas mudanças de armações de clave das diferentes tonalidades. A aluna realiza o exercício nas doze tonalidades maiores – de meio em meio-tom desde Dó M até Si M.

Seguidamente, a aluna toca o estudo nº 3 (“Teasing”) dos 25 estudos românticos de Kohler Op.66. O estudo deve ser “mais cantado”, privilegiando-se sempre a continuidade do ar. São trabalhados os agudos – recorrendo a “posições falsas” (harmónicos) – e a aluna é incentivada a tocar as notas deste registo com mais vibrato. Para além do referido, é dada atenção às pequenas variações no andamento do estudo (*alargandos*) e ao *legato*

de certos intervalos, realçando que a aluna não deve “atirar” as notas, mas sim proporcioná-las.

A aluna apresenta mais dois estudos – estudo nº 1 dos *30 Caprices for Flute Solo Op.107* de Karg Elert e o estudo nº 2 de Kohler Op.33 (II volume). No estudo de Karg Elert, a aluna depara-se com uma linguagem musical muito diferente do habitual. Neste sentido, são trabalhadas determinadas passagens técnicas (ir acrescentando sucessivamente as várias notas da passagem), articulações menos convencionais, diferentes vozes/planos, contrastes dinâmicos e a aluna é ainda incentivada a escolher mais estrategicamente os locais para realizar as respirações. Relativamente ao estudo de Kohler, a docente elogia o desempenho da aluna, encorajando-a a continuar neste caminho.

A docente propõe uma estrutura para as aulas, pretendendo conceder 45 minutos para a técnica e 45 minutos para o repertório da aluna. Conversam, posteriormente, sobre a *performance* da aluna na audição da semana anterior.

No final da aula, a aluna retoma a obra *Chant d’oiseau* de Wilhelm Popp, tocando diretamente a parte das fusas (em que utiliza o *staccato duplo*). A docente sugere que a aluna toque mais devagar, pensando sempre na fluência e continuidade do ar, sem parar de soprar. Por fim, pergunta à aluna como se sente e incentiva-a a “registar” sempre os seus progressos.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 11º ano/7º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 7	Data: 14/12/20

Registo de observação diário

Devido às restrições impostas pelo Governo, a realização das aulas das duas semanas anteriores (30 de novembro e 7 de dezembro) não foi permitida. De modo a manter a continuidade do trabalho, a docente pediu gravações à aluna e deu-lhe, posteriormente, o seu *feedback*.

A presente aula inicia-se com a escala de Dó M até ao registo sobreagudo, primeiramente *em legato*, para que a aluna tenha uma maior consciência do apoio necessário. Trabalha-se, mais aprofundadamente, a qualidade do som no registo agudo – desde o Ré agudo até ao Dó sobreagudo –, registo que a aluna deve praticar com maior regularidade no seu estudo diário. A aluna deve respirar muito bem, soprar bem e dar corpo às notas, sem ter medo deste registo. É também importante que mantenha um bom ângulo na sua embocadura, para que todos os registos soem mais compensados. Como tal, a aluna deve contrariar a sua tendência de fechar o orifício do *lip plate* e procurar uma maior abertura. Para além do mencionado, deve ter atenção à estabilidade do som e da própria flauta. A escala de Dó M é ainda tocada com articulação, trabalhando-se inicialmente apenas o registo agudo e, de seguida, toda a extensão da escala.

Aquando da realização da escala por terceiras, a docente refere que a aluna deve investir mais na precisão dos ataques dos registos agudo e sobreagudo, que exigem uma melhor preparação e uma maior “assertividade”. Propõe, assim, que se trabalhem os ataques em *langue sortie*. A aluna deve ter em atenção a coordenação entre a língua e a velocidade do ar, bem como a envolvimento da sua região abdominal, que deve estar bem ativa e apoiada. São trabalhados isoladamente alguns grupos de terceiras do registo agudo, recorrendo a ritmos diferentes (galopes), ao *legato* e à técnica de antecipação das notas com as respetivas posições, que consiste em executar digitalmente a posição de uma nota e, de seguida, tocá-la com uma curta duração (como um impulso). É ainda trabalhada a velocidade das terceiras no registo grave e a procura por uma maior ressonância neste registo.

Com a realização dos exercícios propostos, a aluna revelou melhorias ao nível da abertura, qualidade e ressonância do seu som. O incentivo à sua envolvência física e participação ativa do seu corpo enquanto tocava beneficiaram o seu desempenho. De facto, a aula foi marcada por uma boa energia e pelos contantes elogios por parte da docente.

De seguida, a aluna toca o arpejo da tónica e inversões e o arpejo de 7ª da Dominante e respetivas inversões, procurando sempre um som grande, mesmo quando a música desce. Na escala cromática, a aluna deve definir bem cada grupo de 4 notas, valorizando as notas que funcionam como pontos de apoio. Depois de identificados os grupos de 4 notas mais “problemáticos”, a aluna repetiu várias vezes cada um desses grupos.

Partindo do cromatismo, são trabalhados os movimentos do mindinho e anelar da mão direita nas notas da pata da flauta – Dó-Dó#, Ré-Ré# e Ré#-Mi do registo grave. É feito um trabalho de desenvolvimento da independência do dedo anelar, que deve encontrar-se numa posição mais recuada e arredondada (a aluna estica este dedo, pelo que se encontra demasiado avançado relativamente aos restantes). Para além do referido, a aluna deve também baixar mais o seu cotovelo direito. Por fim, é trabalhado o cromatismo entre o Dó agudo e sobreagudo, inicialmente recorrendo ao *staccato duplo* em cada nota e, posteriormente, ao *legato*.

A aluna apresenta, seguidamente, o estudo nº1 dos 25 Estudos Românticos de Kohler Op.66. De modo a contribuir para a melhoria do desempenho da aluna, a docente sugere que esta toque com mais apoio, que articule melhor o seu discurso e que afine melhor os intervalos entre si. De facto, a aluna pode cantar mais os intervalos, ligando-os melhor e investindo mais nos crescendos. Para além disso, deve manter uma postura mais elevada (levantar a flauta) e dar mais espaço às notas agudas dos finais de frase.

Por fim, a docente orienta a aluna relativamente ao repertório ao qual se deve dedicar nos próximos tempos e estimula a sua curiosidade. Assim, propõe que a aluna traga o estudo nº2 de Karg Elert em Ré m para a próxima aula e incentiva-a a continuar a estudar o concerto em Sol M de Carl Stamitz, aperfeiçoando o primeiro andamento e lendo os restantes andamentos. A aula termina com a leitura da parte inicial do segundo andamento (Allegro) da Sonata em Dó M de J.S. Bach, com o intuito de impulsionar o estudo e desenvolvimento da articulação dupla por parte da aluna.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 11º ano/7º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 8	Data: 04/01/21

Registo de observação diário

Como exercício de aquecimento, a docente sugere que a aluna toque notas longas de forma cromática (4 tempos em cada nota). Incentiva a aluna a apostar mais no vibrato, o que, conseqüentemente, a irá obrigar a respirar melhor. Neste exercício, a professora recorreu à utilização do metrónomo, que permitiu que a aluna trabalhasse a gestão do seu ar de forma mais consciente e rigorosa. A meu ver, este exercício revelou-se benéfico para a aluna na medida em que a ajudou a melhorar a projeção do seu som.

Dado que na prova semestral terá de realizar escalas homónimas, a aluna toca, de seguida, a escalas de Lá Maior e Lá menor (natural, melódica e harmónica), seguidas dos seus arpejos e respetivas inversões, arpejo de sétima da Dominante e escala cromática. Para a prova, a aluna deverá tocar as escalas em questão em toda a extensão da flauta, desde as notas mais graves da flauta (pertencentes à escala) até às notas do registo sobreagudo. De modo a colmatar as dificuldades reveladas pela aluna, é trabalhada a emissão das notas do registo sobreagudo, recorrendo aos ataques com *langue sortie*.

Posteriormente, são definidos os estudos que a aluna deve preparar para a prova semestral, nomeadamente os estudos nºs 1, 2 e 7 de Kohler Op.33 II volume, estudos nºs 1 e 3 dos 25 estudos românticos de Kohler Op.66 e o estudo nº1 de Karg Elert. De entre estes seis estudos, a aluna tocará apenas dois, um escolhido por si e o outro escolhido pelo júri no momento da prova.

Com audição agendada para a próxima semana, a docente, em conjunto com a aluna, define o programa que esta deve apresentar. Decide-se que a aluna tocará dois estudos contrastantes – o estudo nº3 dos 25 estudos românticos de Kohler Op.66 e o estudo nº7 de Kohler Op.33 II volume – que foram trabalhados, de seguida, com maior pormenor.

O estudo nº3 já havia sido apresentado pela aluna em aulas anteriores. São trabalhados diversos aspetos, tais como o carácter geral do estudo (brincalhão/provocador), contrastes dinâmicos, apogiaturas, saltos para notas do registo agudo, acentos e a afinação entre intervalos. De modo mais particular, merece especial atenção uma passagem técnica em

que a aluna estava a apresentar mais dificuldades. Após uma análise intervalar da passagem em questão, foram utilizadas diferentes estratégias que a aluna deve aplicar no seu estudo diário, como o recurso a ritmos diferentes ou tocar apenas determinadas notas (ex: 1ª e 3ª de cada grupo de 3) e fazer as posições de todas. Com a aplicação destas estratégias, a aluna mostrou-se mais concentrada e adquiriu um maior controlo da passagem.

Por fim, procedeu-se a uma leitura orientada do estudo nº7. Como se trata de um estudo com bastante articulação, foi trabalhado inicialmente apenas com impulsos de ar, sem utilizar a língua, de modo a que a aluna ativasse o seu apoio e ficasse mais consciente da pressão e direção de ar adequadas para cada nota. Foram ainda trabalhados aspetos de rigor rítmico, de ornamentação (mordentes) e de qualidade do som, incentivando a aluna a manter uma postura mais elevada.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Flauta Transversal	Ano/Turma: 11º ano/7º grau
Escola Professor: AMCP Joaquina Mota	Nº de aula: 9	Data: 11/01/21

Registo de observação diário

Inicialmente, a aluna toca a escala de Lá Maior em toda a extensão da flauta, seguida da escala por terceiras; arpejo da tónica e inversões; arpejo de 7ª da Dominante e inversões e escala cromática. De modo a beneficiar a qualidade e projeção do som, verificou-se que a aluna deveria levantar mais o seu queixo.

Uma vez que na prova terá de tocar escalas homónimas, a aluna executa, posteriormente, as escalas de Lá menor natural, melódica e harmónica, assim como o seu arpejo e inversões. A docente incentiva-a a tocar de forma mais apoiada e a expandir o seu som no registo grave, através do *legato*. Por fim, a aluna toca o arpejo de 7ª diminuta e respetivas inversões, devendo ter em atenção a coordenação entre as posições das várias notas.

De seguida, são trabalhados os estudos que a aluna irá interpretar na audição deste mesmo dia (ao final da tarde), nomeadamente o estudo nº3 dos 25 estudos românticos de Kohler Op.66 e o estudo nº7 de Kohler Op.33 II volume.

No estudo nº3, a docente propõe, desde logo, que a aluna trabalhe o salto para o Fá#

agudo com a posição de harmónico, ou seja, a posição da nota Si. A meu ver, o recurso aos harmónicos revela-se uma estratégia bastante útil e pertinente, uma vez que permite que os alunos fiquem mais conscientes da direção e pressão de ar necessárias para a emissão das notas em questão. São também dadas indicações relativas a respirações, questões interpretativas (encurtar certas notas) e passagens técnicas específicas, trabalhadas com *flutter* e num andamento mais lento. A aluna deve ainda apostar mais no vibrato e não desinvestir nas notas das apogiaturas.

Partindo do salto entre as notas Lá médio (apogiatura) e Fá# agudo, que se repete diversas vezes ao longo do estudo, é realizado um exercício de transposição desse mesmo salto em várias tonalidades. Ainda como exercício de transposição, a docente propõe que a aluna toque, em várias tonalidades, um fragmento da melodia da ária “O mio babbino caro” da ópera Gianni Schicchi de Puccini (originalmente em Lá M), referindo que o sucesso do salto de oitava, presente nesse fragmento, depende do final da nota imediatamente anterior. Estes exercícios permitem um maior domínio e controlo da passagem estudada quando se volta à tonalidade original, revelando também as suas diferentes dificuldades e particularidades em cada tonalidade.

Passa-se, posteriormente, para o estudo nº7 de Kohler Op.33 II volume. A nível interpretativo, sugere-se que a aluna pense nos compassos iniciais deste estudo como uma espécie de diálogo entre vozes diferentes (pergunta/resposta). Procede-se também à correção de notas e análise de passagens específicas, levando a aluna a perceber, por exemplo, onde existia movimento cromático ou diatónico numa determinada passagem ascendente e a trabalhar lentamente uma sequência de arpejos. Na coda deste estudo, a aluna deve vibrar mais, tocar com um carácter de solista e acabar de modo triunfante.

No final da aula, a docente questiona a aluna relativamente ao desenvolvimento da sua articulação dupla e sugere que se verifique esse progresso em várias passagens do primeiro andamento do Concerto de Stamitz em Sol M. No seu estudo diário, a aluna pode trabalhar estas passagens com recurso ao legato, ao *flutterzung* e, posteriormente, com a articulação indicada. Para que sinta melhorias a nível da articulação, deve focar-se, essencialmente, na continuidade do seu fluxo de ar. Por fim, a docente reconheceu a evolução da aluna neste domínio e apelou à continuidade do seu estudo.

Anexo V – Registos de observação – Música de Conjunto

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Música de Conjunto – Quinteto de Sopros	
Escola Professor: AMCP Daniel Botelho	Nº de aula: 2	Data: 28/11/20

Registo de observação diário

Tal como na aula anterior, a presente aula será dedicada à obra *Pavane* de Gabriel Fauré – arranjo para quinteto de sopros de Guy du Cheyron. Depois da afinação inicial, o docente incentiva, desde logo, o trompista a pensar num andamento calmo e sereno. Após tocarem a parte inicial da obra, o professor faz uma paragem para sugerir que os alunos toquem num andamento mais lento, incentivando o clarinetista a puxar o tempo mais para trás assim que entra. Como a flauta se encontra no seu registo mais “débil” (registo grave), pede que esta toque mais à vontade e os restantes toquem mais piano.

Os alunos devem direcionar melhor o seu discurso musical, pensando mais no conceito de frase, no “arco da frase”. O docente aconselha ainda o trompista a meter um pouco e a flautista a soprar mais e não respirar antes da terminação do seu trilo, sugerindo uma respiração alternativa.

No arranjo desta obra, a melodia passa de uns instrumentos para os outros, pelo que os alunos devem procurar a equalização dessa melodia entre eles. Entre os compassos 56 e 59, a flauta e o oboé tocam parte dessa melodia em simultâneo. O docente chama a atenção para a afinação destes compassos, incentivando as alunas a tocar mais à vontade e sem medo. Por sua vez, no compasso 59, o clarinetista é aconselhado a esquecer a dinâmica *piano* e pensar mais em *mezzo forte*. Deve entender este compasso como um ponto de chegada, uma espécie de cadência.

É também trabalhado o *sforzando* do compasso 67, que deve ser tocado dentro do âmbito da dinâmica *piano*. Este *sforzando* pode ser visto como um pequeno impulso que traz a perceção de que algo vai mudar. Mais à frente, a partir do compasso 71, o docente relembra os alunos que estão no âmbito do *pianíssimo*, pelo que devem tocar de forma delicada.

Nas notas longas, os alunos são incentivados a tocar com mais direção e movimento,

imaginando que existe uma frase dentro da própria nota. A partir do compasso 64, a flautista e a oboísta – que voltam a tocar a melodia da obra em simultâneo, à distância de 3^{as} – devem deixar abrir o seu som e crescer. A fagotista pode também direcionar melhor a sua linha melódica entre os compassos 60 e 64. A partir do compasso 67, aparece um motivo de quatro colcheias (2^a e 3^a são notas iguais), tocado sucessivamente por vários instrumentistas, nomeadamente o clarinetista, a fagotista e o trompista. O professor sugere que os alunos toquem este motivo com uma articulação mais clara.

Entre os compassos 72 e 75, existe um solo de trompa, pelo que o trompista é aconselhado a direcionar mais e a “deixar abrir” a sua linha melódica. Os restantes instrumentistas devem tocar menos, procurando encontrar um ambiente de paz.

A linha melódica da flauta entre os cc. 78-82 inicia-se com a mesma célula rítmica do tema inicial e centra-se na nota Fá#. A melodia deve ser tocada com um carácter tranquilo e, na opinião do docente, transmite a sensação de algo que vai repousar.

No compasso 84, chega-se a um acorde Maior, que contrasta com toda a tristeza e melancolia presentes até ao momento. Assim, este acorde surge como algo que não se esperava, pelo que deve ser mais realçado. Segundo a perspetiva do docente, o acorde em questão apresenta um grande significado, podendo simbolizar o sentimento de esperança.

Nos dois compassos finais, todos os restantes instrumentos, que tocam uma nota longa, devem esperar pelas três notas do fagote. Como conclusão, o docente destaca alguns aspetos gerais que os alunos devem ter em consideração. Assim, sugere que os alunos apostem na exploração do lado expressivo da música e que tenham atenção aos diversos patamares de dinâmica, percebendo o âmbito da dinâmica em cada passagem.

No final da aula, o professor propõe que, durante esta semana, os alunos preparem os dois primeiros andamentos do Quinteto de Danzi Op.56 nº1 em SibM e o primeiro andamento “Polka” das *Five Easy Dances* de Denes Agay. Por fim, realça a importância do estabelecimento de objetivos para este quinteto, apresentando a possibilidade de os alunos realizarem uma audição ou apresentação pública no final de janeiro.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Música de Conjunto – Quinteto de Sopros	
Escola Professor: AMCP Daniel Botelho	Nº de aula: 3	Data: 05/12/20

Registo de observação diário

Após a afinação inicial entre os vários instrumentistas, o docente apresenta uma possibilidade de apresentação pública para o grupo, inserida no âmbito dos Encontros de Música de Câmara no Centro de Interpretação de Cultura Local (CICL) de Castelo de Paiva. Faz alusão à data de 29 de janeiro, no entanto alerta que, devido à imprevisibilidade dos tempos atuais, tudo se poderá alterar. De seguida, questiona os alunos sobre a peça por onde querem começar, decidindo iniciar a aula com o arranjo da obra *Pavane* de Fauré.

Depois de tocarem parte da obra, o docente incentiva os alunos a tocarem num andamento “sereno mas andante”, isto é, com movimento. Sugere que a fagotista toque as suas notas de forma mais sustentada e com mais ressonância, sem fazer tantos cortes entre elas. Ajuda também a flautista a marcar as suas respirações, de modo a que esta consiga gerir melhor o seu ar e perceber os melhores locais para respirar a nível musical.

Desta forma, o docente enfatiza a importância da marcação das respirações para os instrumentistas de sopro, referindo que essa marcação possibilita uma melhor estruturação do discurso musical. As respirações devem ser marcadas “com lápis grosso e levemente”, uma vez que devem ser bem visíveis mas podem sempre ser alteradas.

O professor pede, assim, que os alunos toquem a obra do início, com mais calma. Sugere que o clarinetista toque um pouco mais forte no primeiro compasso e que reduza a dinâmica na entrada da flauta. Entre os compassos 27 e 38, a flauta e o oboé tocam o tema da obra à distância de 8^{as}. É trabalhada isoladamente a afinação e equilíbrio desta passagem, principalmente entre os compassos 31 e 34, em que a flauta passa a tocar no registo agudo. Como tal, a oboísta tenta subir um pouco para se aproximar da afinação da flauta nesses compassos.

O docente volta a referir que a flautista não deve respirar antes da resolução do seu trilo, mas sim depois. Corrige, posteriormente, uma nota errada na partitura de clarinete – no compasso 47 deve tocar Mi# e não Mi natural. A partir do compasso 52, o clarinete deve tocar a sua linha melódica mais *cantabile*, em tempo e legatíssimo.

De seguida, o docente alerta que o *sforzando* do compasso 67, trabalhado nas aulas anteriores, ainda se encontra fora do âmbito de dinâmica pretendido. Após esta chamada de atenção, os alunos melhoram este aspeto. Para além do referido, o professor salienta o facto de as harmonias estarem muito fortes quando começa o motivo das quatro colcheias, pelo que os instrumentistas que tocam este motivo devem realçá-lo e depois reduzir a dinâmica.

No compasso 84, o clarinetista e a fagotista devem mostrar um grande contraste dinâmico entre a primeira nota do compasso (em *forte*) e a escala descendente que se inicia logo no tempo seguinte (em *pianissimo*). No penúltimo compasso da obra (c.87), o fagote apresenta uma pausa de semínima com suspensão. Assim, o professor sugere que a fagotista crie mais espaço nessa pausa, deixando-se levar por aquilo que sente. Com a experiência, a aluna irá perceber o que faz mais sentido para si.

Relativamente à última nota da peça, a flauta deve manter o pensamento “sempre para cima” – dado que a afinação tem tendência a baixar – e todos os instrumentos devem fechar a nota em simultâneo com a última semínima do fagote.

Posteriormente, é realizada a leitura do primeiro andamento do quinteto Op.56 nº1 de Danzi em Sib M até à secção que termina no compasso 74. Primeiramente, o docente questiona os alunos acerca do seu conhecimento sobre Danzi. De seguida, transmite-lhes informações gerais sobre a sua vida e obra – compositor alemão com ascendência italiana, violoncelista e cujos trabalhos mais conhecidos são obras para música de câmara, principalmente para quinteto de sopros. De acordo com a perspetiva do docente, a música de Danzi é “elegante, limpa e clara”, devendo ser muito bem articulada.

Inicialmente, é feita a leitura da obra até ao compasso 37, num andamento mais lento. O docente propõe que os alunos voltem a afinar e alerta-os para um problema deste tipo de obras marcadas por uma grande clareza – o facto de tudo ficar muito exposto.

No 1º compasso, os alunos devem destacar a nota articulada, mas sem fazer um corte. Como a trompa está num registo agudo, o docente sugere que o trompista meta um pouco para ficar mais confortável.

Neste estilo de música, os alunos podem encurtar o valor da semicolcheia nos galopes, dando, assim, mais espaço à colcheia com ponto. No compasso 66, devem direccionar melhor as notas repetidas até à primeira colcheia do terceiro tempo e depois diminuir. No final da aula, é trabalhado o grupeto realizado pela flauta, que deve ser musicalmente coerente com os grupetos tocados anteriormente pela trompa e pelo oboé.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Música de Conjunto – Quinteto de Sopros	
Escola Professor: AMCP Daniel Botelho	Nº de aula: 4	Data: 19/12/20

Registo de observação diário

Após a afinação inicial, os alunos tocam, do início ao fim, o arranjo da obra “Pavane” de Fauré. De seguida, o docente pergunta-lhes o que acharam do seu desempenho e o que poderiam melhorar, realçando a importância da sua própria perceção em relação à sua *performance* (ex.: aspetos menos conseguidos).

O professor salienta a instabilidade rítmica que se sente, que deriva do facto de os instrumentistas não estarem todos a sentir o andamento da mesma forma. Destaca o papel de grande relevância, a nível de definição do tempo/andamento, que o clarinetista desempenha logo no início da obra. De modo a contribuir para a estabilização do andamento, a fagotista também deve criar resistência nas suas passagens de colcheias, mantendo um pensamento “mais para trás”, sem avançar no tempo. Assim, os alunos devem tocar de forma controlada, mantendo um andamento calmo.

Neste sentido, o docente faz alusão aos quintetos profissionais, que tocam quase sempre de memória e de pé. Menciona, assim, que quando os instrumentistas não estão dependentes da partitura, ficam mais disponíveis para fazer música. Desta forma, incentiva os alunos a ouvirem-se mais e a protegerem mais a dinâmica.

Seguidamente, os alunos tocam a obra mais uma vez. Enquanto tocam, o docente pede mais expressividade, fluência e direção musical. A flautista deve respirar muito bem e antecipar a resolução do seu trilo. É ainda corrigida uma nota da partitura de clarinete (c.55).

Na nota final da obra, todos devem terminar juntos. Para além do referido, as transições da obra devem ser tocadas mais em conjunto e a passagem de notas entre instrumentos devem ser melhoradas (largar melhor a nota para entregar a outro instrumentista).

Posteriormente, os alunos tocam o primeiro andamento do quinteto Op.56 nº1 em Sib M de Danzi, até ao compasso 36. Desde logo, o docente realça a importância de uma afinação geral entre a obra “Pavane” e o presente quinteto de Danzi, mesmo no contexto de concerto. Primeiramente, são dadas indicações à flautista – correção do ritmo do c.11

e sugestão de que, no c.28, dê mais peso à primeira nota de cada tempo. No c.29, o fagote deve tocar com uma boa definição rítmica e marcar bem a primeira nota do compasso (Dó), de modo a facilitar a entrada do clarinete, trompa e, principalmente, do oboé.

Os alunos seguem para a próxima secção da obra, que se inicia no c.37 com um solo de trompa. Nesta secção, os alunos são incentivados a pensar na direção e fluência do discurso musical, sem deixar cair o tempo. Entre os cc.56 e 63, os alunos devem tocar de forma mais rítmica e metronómica, de modo a ajudar o fagote na sua passagem das semicolcheias, dando-lhe mais estabilidade. Os instrumentistas tocam até ao final da presente secção (termina no c.74), devendo valorizar mais as síncopas e articular bem o seu discurso. Por fim, o docente termina a aula com um apelo à continuidade do trabalho/estudo por parte dos alunos durante o período de férias.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Música de Conjunto – Quinteto de Sopros	
Escola Professor: AMCP Daniel Botelho	Nº de aula: 6	Data: 11/01/21

Registo de observação diário

Inicialmente, o docente dialoga com os alunos sobre o repertório a apresentar na audição agendada para o final do mês de janeiro. Nesta aula, o quinteto não se encontra completo, uma vez que a flautista está em isolamento profilático.

Após uma afinação geral, passa-se à leitura dos três primeiros andamentos da obra “Five Easy Dances” de Denes Agay, já conhecida por alguns dos elementos do quinteto, que a tocaram no ano letivo anterior. Apesar de ser notório o domínio e conhecimento mais aprofundado da obra pela maioria dos alunos, existem ainda vários aspetos a melhorar e aperfeiçoar.

No primeiro andamento (*Polka*), os alunos devem apostar num carácter mais alegre e “brincalhão”, marcado pela rapidez e leveza. Salienta-se a importância de manterem sempre o andamento, bem como a energia no diálogo entre os diversos instrumentos. No final do andamento, o docente sugere que não adotem uma interpretação tão romantizada e que invistam mais nos acentos, mantendo, assim, o carácter pretendido até ao fim.

Relativamente ao segundo andamento (*Tango*), o docente realça que este é um tipo de dança ao qual é difícil ficar indiferente devido à sua grande intensidade. Propõe aos

alunos que toquem num andamento mais rápido, que apostem numa articulação leve e bem marcada e que sejam mais exigentes com as dinâmicas indicadas. Na secção entre os compassos 20 e 30, devem investir mais no *legato*, contrastando, assim, com o *marcato* de trás. Neste andamento, os alunos devem trabalhar essencialmente sobre os carâteres.

Por sua vez, no terceiro andamento (*Bolero*), realçou-se a importância de respeitar as dinâmicas escritas. Quando os alunos têm uma passagem em *piano* significa que outro instrumentista estará a tocar algo que merece um maior destaque. De modo mais particular, o docente chama a atenção do trompista para que este tenha cuidado com as dinâmicas e toque de forma mais delicada, uma vez que, ao tratar-se do único instrumento de sopro de metal, tem uma tendência natural em sobrepor-se aos restantes a nível de projeção de som.

Por fim, os alunos tocam o arranjo da obra “Pavane” de Gabriel Fauré. Devem ter sempre em mente a fluência e direção do discurso musical, bem como as questões relativas à agógica. A passagem de motivos entre os vários instrumentos deve ser entendida como uma “passagem de testemunho”, pelo que os alunos devem tocar com essa intenção musical, dando destaque às suas intervenções importantes e, posteriormente, recolhendo/reduzindo a dinâmica.

Estagiária: Mariana Costa	Disciplina: Música de Conjunto – Quinteto de Sopros	
Escola Professor: AMCP Daniel Botelho	Nº de aula: 7	Data: 18/01/21

Registo de observação diário

Devido à evolução da pandemia e consequentes medidas impostas pelo governo, a apresentação do quinteto agendada para o final do mês terá de ser adiada. No entanto, o docente realça a importância de manter o trabalho que se tem feito até à data e refere que, assim que houver oportunidade, o grupo irá apresentar-se publicamente.

Tal como na aula da semana anterior, a flautista não poderá estar presente uma vez que se encontra em isolamento profilático. Como tal, o docente (que é também professor de flauta transversal) tocará alguns apontamentos da parte de flauta das obras que serão ensaiadas.

Depois da afinação inicial, passa-se para o arranjo da obra “Pavane” de Fauré. O professor apela, desde logo, à concentração dos alunos e sugere que toquem a obra num andamento um pouco mais fluente do que na semana anterior. Os alunos tocam a obra do início ao fim e seguem a indicação dada pelo professor, verificando-se que este andamento é mais natural para os instrumentistas e beneficia a direção do discurso musical. Posteriormente, o professor incide a sua atenção na parte final da obra, dando várias sugestões aos alunos – entre os c.60-64 a fagotista deve tocar a sua linha melódica de forma *mais cantabile*; no motivo das colcheias, os alunos devem ser mais precisos nas entradas (para que não soem atrasadas) e apostar na clareza da articulação. De um modo geral, os alunos demonstraram uma maior solidez e consistência na interpretação desta obra.

De seguida, é realizada a leitura do quarto e quinto andamentos da obra “Five Easy Dances” de Denes Agay. Inicialmente, o docente incentiva os alunos a pensarem no andamento e carácter pretendido para o quarto andamento (Waltz) desta obra, devendo ter em mente um movimento estável e delicado. Depois de realizada uma primeira leitura, o professor foca a sua atenção no motivo de 3 semínimas (duas ligadas e uma articulada) que caracteriza este andamento. Neste motivo, os alunos devem apoiar melhor a primeira semínima.

Posteriormente, passa-se para o quinto andamento (Rumba), marcado por um carácter

muito vivo e ritmado. Após lerem o andamento inteiro, o professor menciona que este tipo de andamentos só têm interesse se forem tocados numa velocidade mais rápida e com leveza. Quando têm linhas melódicas, os instrumentistas devem pensar sempre num “movimento para a frente”, de modo a privilegiar a direção e fluência musical. Os alunos voltam a tocar o andamento em questão, de modo a aplicar os conselhos do docente. Nos últimos compassos, podem ainda criar mais tensão em direção ao final, investindo num maior *crescendo* e *accelerando*. Na última nota do andamento, podem criar mais espaço na pausa que a antecede, para valorizar o efeito “surpresa” desse acorde.

Para terminar a aula, o professor incentiva os alunos a estudar os dois últimos andamentos trabalhados nesta aula e conversa com os alunos sobre novo repertório.

Anexo VI – Planificações das aulas lecionadas – Ensino Básico

Aula nº 9 (2ª aula lecionada)

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Flauta Transversal

Ano/Grau: 8ºano/4º grau

Duração da aula: 45 min

Regime de frequência: Articulado

Número de alunos: 1

Data: 04/01/21 – 10h

Estagiário(a): Mariana Costa

Docente: Joaquina Mota

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Trabalhar a qualidade do som, procurando uma maior focagem, projeção e ressonância;
- Melhorar o rigor e estabilidade rítmica;
- Estimular a aluna a sentir o balanço da música;
- Consolidar a leitura dos estudos nº 38, 39 e 40;
- Preparação da obra “En rêvant” de Jean Brouquières para a audição da próxima semana.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

1. Escala de Mi Maior; arpejo da tónica e inversões; arpejo de 7ª da Dominante e inversões; escala cromática; escalas de Do# menor natural, melódica e harmónica; arpejo de Dó#m e inversões.

2. Estudos nº 38 (W.Popp), 39 (W.Popp) e 40 (Nikolai Platonov), pertencentes à coletânea de estudos dos autores Bántai e Kovács.
3. Peça – “En rêvant” de Jean Brouquières.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, a aluna é informada sobre os objetivos para a presente aula, bem como os critérios de avaliação (2 minutos).
2. Primeiramente, será definida a escala que a aluna realizará na prova semestral, que terá, no mínimo, 4 alterações. A aluna toca, assim, a escala escolhida (Mi Maior), seguida do arpejo da tônica e inversões; arpejo de 7ª da Dominante e inversões; escala cromática e as escalas de Dó# menor natural, melódica e harmónica, bem como o seu arpejo (Dó#m) e inversões. À medida que a aluna toca os diferentes exercícios, são-lhe dadas diversas sugestões com o intuito de melhorar o seu desempenho. Para além do referido, a aluna é incentivada a tocar estes exercícios de memória na prova (10 minutos).
3. De seguida, é realizada uma leitura orientada dos estudos nº 38 (W.Popp), 39 (W.Popp) e 40 (Nikolai Platonov), pertencentes à coletânea de estudos dos autores Bántai e Kovács. Nesta leitura, recorre-se ao solfejo de determinadas passagens dos estudos em questão e o trabalho desenvolvido centra-se, essencialmente, na correcção de elementos rítmicos e melódicos. Para a prova, a aluna deverá preparar estes estudos e consolidar aqueles que havia tocado no período anterior (20 minutos).
4. Posteriormente, passa-se para a peça “En rêvant” de Jean Brouquières, que a aluna apresentará na audição da semana seguinte. Para que a aluna se familiarize com a parte de piano, é utilizada uma faixa de um CD que contém o acompanhamento de piano desta obra. Enquanto a aluna está a tocar, vão sendo dadas indicações relevantes em termos de respirações e direção do discurso musical, assim como orientações para a ajudar na contagem dos compassos de espera. De seguida, trabalham-se, com maior pormenor, as passagens em que a aluna revelou menor segurança (10 minutos).

5. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho da aluna nesta aula, apontando os objetivos atingidos e definindo novos para as aulas seguintes. Por fim, são dadas orientações para o estudo individual da aluna, que, nesta fase, se deve focar na preparação da audição da próxima semana e da prova semestral do início do próximo mês (3 minutos).

RECURSOS E FONTES

Estante; flauta transversal; partituras; lápis e borracha; computador; CD; coluna; espelho.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação

No final da aula, a aluna deverá realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverá perceber os aspectos que conseguiu melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terá de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação

Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com a aluna, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo diário individual. Deve também elogiar os seus progressos e informar a aluna acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado

Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pela aluna e de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante



A handwritten signature in cursive script, written over a horizontal line. The signature appears to be 'ryota'.

REFLEXÃO

Na interrupção letiva do primeiro período, a aluna foi operada à visão, pelo que esteve em repouso durante as férias. Tendo em conta esta fase de paragem, a aluna precisará de mais tempo e dedicação para recuperar “a forma”. Como tal, a aluna foi incentivada a estudar com regularidade, de modo a facilitar esta recuperação.

Destaca-se também o facto de esta aluna ter ficado sem aulas durante as duas primeiras semanas de dezembro, devido às restrições impostas pelo governo face à evolução da situação pandémica, o que atrasou o seu processo de aprendizagem e progresso.

Assim, as aulas deste início de período terão de decorrer a um ritmo mais rápido, para que a preparação da aluna para a audição e prova semestral não saia prejudicada. Com a aproximação da prova semestral, revelou-se importante definir os conteúdos que a aluna poderá apresentar nesse momento de avaliação, de modo a orientar o seu estudo.

Relativamente à peça trabalhada, a aluna demonstrou consistência e segurança tanto ao nível da correção de aspetos rítmicos e melódicos como na contagem dos compassos de espera. O recurso ao áudio da parte de piano foi utilizado com o intuito de familiarizar a aluna com o acompanhamento da obra em questão e facilitar a junção da sua parte com a parte do piano na audição da semana seguinte, uma vez que, até à data, não teve nenhum ensaio com o pianista.

Aula nº 16 (3ª aula lecionada)

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Flauta Transversal

Ano/Grau: 8ºano/4º grau

Duração da aula: 45 min

Regime de frequência: Articulado

Número de alunos: 1

Data: 12/04/21 – 10h

Estagiário(a): Mariana Costa

Docente: Joaquina Mota

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Trabalhar a qualidade do som, procurando uma maior focagem, projeção e ressonância;
- Melhorar o rigor e estabilidade rítmica;
- Estimular a aluna a sentir o balanço da música;
- Consolidar a leitura da obra *Moderato* de Marchesi.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

1. Escala de Si Maior; arpejo da tônica e inversões; arpejo de 7ª da Dominante e inversões; escala cromática; escalas de Sol# menor natural, melódica e harmónica; arpejo de Sol#m e inversões.
2. Peça – *Moderato* de Marchesi.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, a aluna é informada sobre os objetivos para a presente aula, bem como os critérios de avaliação (2 minutos).
2. Primeiramente, a aluna toca a escala de Si Maior, seguida do arpejo da tônica e inversões; arpejo de 7ª da Dominante e inversões; escala cromática e as escalas de Sol# menor natural, melódica e harmônica, bem como o seu arpejo (Sol#m) e inversões. À medida que a aluna toca os diferentes exercícios, são-lhe dadas diversas sugestões com o intuito de melhorar o seu desempenho (15 minutos).
3. Posteriormente, passa-se para a peça *Moderato* de Marchesi, sendo trabalhada a estabilidade da pulsação e a focagem e qualidade do som, com recurso à técnica dos harmônicos. De seguida, dá-se maior destaque às passagens em que a aluna revelou menor segurança, utilizando-se diversas estratégias que a ajudem a ultrapassar as suas dificuldades (ex.: variação rítmica, solfejo) (25 minutos).
4. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho da aluna nesta aula, apontando os objetivos atingidos e definindo novos para as aulas seguintes. Por fim, são dadas orientações para o estudo individual da aluna (3 minutos).

RECURSOS E FONTES

Estante; flauta transversal; partituras; lápis e borracha; computador; espelho.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação

No final da aula, a aluna deverá realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverá perceber os aspetos que conseguiu melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terá de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação


Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve

dialogar com a aluna, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo diário individual. Deve também elogiar os seus progressos e informar a aluna acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado

Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pela aluna e de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante

A handwritten signature in cursive script, appearing to read 'ryola', is written above a solid horizontal line.

Aula nº 18 (4ª aula lecionada) - supervisionada

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Flauta Transversal

Ano/Grau: 8ºano/4º grau

Duração da aula: 45 min

Regime de frequência: Articulado

Número de alunos: 1

Data: 26/04/21 – 10h

Estagiário(a): Mariana Costa

Docente: Joaquina Mota

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Trabalhar a qualidade do som, procurando uma maior focagem, projeção e ressonância;
- Melhorar o rigor e estabilidade rítmica;
- Estimular a aluna a sentir o balanço da música;
- Consolidar a leitura do estudo nº 60 de N. Platonov;
- Aperfeiçoar a interpretação do andamento VI da obra *Six Melodies* de Alan Ridout.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

1. Escala de Si Maior; arpejo da tônica e inversões; arpejo de 7ª da Dominante e inversões; escala cromática.
2. Estudo nº 60 (de N. Platonov), pertencente à coletânea de estudos dos autores Bántai e Kovács.
3. Andamento VI da obra *Six Melodies* de Alan Ridout.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, a aluna é informada sobre os objetivos para a presente aula, bem como os critérios de avaliação (2 min).
2. Primeiramente, a aluna toca a escala de Si Maior, seguida do arpejo da tónica e inversões; arpejo de 7ª da Dominante e inversões e escala cromática. À medida que a aluna toca os diferentes exercícios, são-lhe dadas diversas sugestões com o intuito de melhorar o seu desempenho. São trabalhados aspetos como a coordenação entre dedilhações de notas do registo agudo, a qualidade e projeção do som, apoio, continuidade do fluxo de ar e diferentes tipos de articulação (10 min).
3. De seguida, a aluna apresenta o estudo nº 60, pertencente à coletânea de estudos dos autores Bántai e Kovács. É feita uma análise da tonalidade, da estrutura e fraseado do estudo, para que a aluna pudesse compreender melhor o que acontecia musicalmente. Como a aluna apresenta normalmente dificuldades rítmicas, recorre-se ao solfejo de determinadas passagens e a aluna é estimulada a sentir o balanço ternário do estudo em questão. São também trabalhadas as respirações, dinâmicas e coordenação digital de algumas secções (15 min).
4. Posteriormente, passa-se para o andamento VI da peça Six Melodies de Alan Ridout. A aluna é incentivada a tocar com um carácter *cantabile* e *dolce*, priorizando a qualidade do legato, a continuidade do fluxo de ar e a fluência e direção do discurso musical. As respirações são marcadas em função das frases que constituem este andamento. É dada particular importância à estrutura do discurso musical e ao rigor rítmico. Trabalham-se, com maior pormenor, as passagens em que a aluna revelou menor segurança (15 min).
5. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho da aluna nesta aula, apontando os objetivos atingidos e definindo novos para as aulas seguintes. Por fim, são dadas orientações para o estudo individual da aluna (3 min).

RECURSOS E FONTES

Estante; flauta transversal; partituras; lápis e borracha; computador; espelho.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação

No final da aula, a aluna deverá realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverá perceber os aspetos que conseguiu melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terá de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação

Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com a aluna, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo diário individual. Deve também elogiar os seus progressos e informar a aluna acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado

Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pela aluna ou de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante



Aula nº 24 – aula lecionada/supervisionada

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Flauta Transversal

Ano/Grau: 8ºano/4º grau

Duração da aula: 45 min

Regime de frequência: Articulado

Número de alunos: 1

Data: 14/06/21 – 10h

Estagiário(a): Mariana Costa

Docente: Joaquina Mota

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Trabalhar a qualidade do som, procurando uma maior focagem, projeção e ressonância;
- Melhorar o rigor e estabilidade rítmica;
- Estimular a aluna a sentir o balanço da música;
- Trabalhar o estudo nº 1 de Kohler Op.33 I volume;
- Consolidar a leitura da peça *Valse gracieuse, Op. 261 nº2* de W. Popp.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

1. Estudo nº 1 de Kohler Op.33 I volume.
2. *Valse gracieuse, Op. 261 nº2* de W. Popp

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, a aluna é informada sobre os objetivos para a presente aula, bem como os critérios de avaliação (2 min).
2. Primeiramente, é realizado um exercício de aquecimento que consiste em tocar notas longas cromaticamente (5 min).
3. De seguida, é trabalhado o estudo nº1 de Kohler Op.33 I volume. São trabalhados aspetos como o fraseado, a continuidade do fluxo de ar, as várias combinações de articulações presentes no estudo e os contrastes dinâmicos (15 minutos).
4. Posteriormente, passa-se para a peça *Valse gracieuse, Op. 261 nº2* de W. Popp, que se trata de uma nova peça para a aluna. É realizada a leitura da obra, centrando a atenção na correção de aspetos rítmicos e melódicos e no aperfeiçoamento dos trilos e da qualidade do legato entre graus disjuntos. Trabalham-se, com maior pormenor, as passagens em que a aluna revelou menor segurança (20 min).
5. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho da aluna nesta aula, apontando os objetivos atingidos e definindo novos para as aulas seguintes. Por fim, são dadas orientações para o estudo individual da aluna (3 minutos).

RECURSOS E FONTES

Estante; flauta transversal; partituras; lápis e borracha; computador; metrónomo; coluna; espelho.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação

No final da aula, a aluna deverá realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverá perceber os aspetos que conseguiu melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terá de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação


Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve

dialogar com a aluna, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo diário individual. Deve também elogiar os seus progressos e informar a aluna acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado

Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pela aluna ou de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante



Anexo VII – Planificações das aulas lecionadas – Ensino Secundário

Aula nº 16 (1ª aula lecionada)

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Flauta Transversal

Ano/Grau: 11 ano/7º grau

Duração da aula: 90 min

Regime de frequência: Articulado

Número de alunos: 1

Data: 19/04/21 – 13h15

Estagiário(a): Mariana Costa

Docente: Joaquina Mota

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Aumentar a projeção do som;
- Trabalhar a flexibilidade do som em termos de contrastes dinâmicos;
- Trabalhar o 1º e 2º andamentos da obra *Suite Antique* de John Rutter;
- Realizar a leitura orientada da peça *Prelude et Mascarade* de Pascal Proust.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

1. *Suite Antique* – John Rutter (1º e 2º andamentos).
2. *Prelude et Mascarade* – Pascal Proust.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, a aluna é informada sobre os objetivos para a presente aula, bem como os critérios de avaliação (2 minutos).
2. A aula inicia-se com o 1º andamento (Prelude) da obra *Suite Antique* de John Rutter. São trabalhados os seguintes aspetos: as dinâmicas, as respirações, o carácter delicado que caracteriza este andamento e a secção com semicolcheias, que deve ser tocada de forma controlada (30 minutos).
3. De seguida, passa-se para o 2º andamento (Ostinato) da obra *Suite Antique* de John Rutter. São trabalhados os seguintes aspetos: precisão rítmica (compassos mistos), ataques das notas do registo agudo e as passagens em que a aluna necessita de melhorar a coordenação digital (30 minutos)
4. Posteriormente, é feita uma leitura orientada da peça *Prelude et Mascarade* de Pascal Proust, de modo a aferir as eventuais dificuldades que a aluna possa encontrar. Esta peça diz respeito à peça obrigatória da categoria da aluna para a eliminatória do concurso interno da AMCP (25 minutos).
5. Por fim, são dadas orientações para o estudo individual da aluna. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho da aluna nesta aula, apontando os objetivos atingidos e definindo novas metas para as aulas seguintes (3 minutos).

RECURSOS E FONTES

Estante; flauta transversal; partituras; lápis e borracha; espelho.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação

No final da aula, a aluna deverá realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverá perceber os aspetos que conseguiu melhorar, os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terá de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação

Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com a aluna, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo diário individual. Deve também elogiar os seus progressos e informar a aluna acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado

Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pela aluna e de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante



A handwritten signature in cursive script, appearing to read 'ryota', is written above a horizontal line.

Aula nº 21 (3ª aula lecionada)

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Flauta Transversal

Ano/Grau: 11 ano/7º grau

Duração da aula: 90 min

Regime de frequência: Articulado

Número de alunos: 1

Data: 31/05/21 – 13h15

Estagiário(a): Mariana Costa

Docente: Joaquina Mota

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Aumentar a projeção do som;
- Trabalhar a flexibilidade do som em termos de contrastes dinâmicos;
- Consolidar o 2º andamento (Ostinato) da obra *Suite Antique* de John Rutter;
- Incrementar a agilidade e velocidade do 4º andamento (Waltz) da obra *Suite Antique* de John Rutter.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

1. Escala de Fá#M; respectivo arpejo e inversões; escala em “cascata”.
2. 2º andamento (Ostinato) da obra *Suite Antique* de John Rutter.
3. 4º andamento (Waltz) da obra *Suite Antique* de John Rutter.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, a aluna é informada sobre os objetivos para a presente aula, bem como os critérios de avaliação (2 min).
2. A aula propriamente dita inicia-se com a escala de Fá# Maior, arpejo e inversões e a mesma escala realizada em “cascata”. Estes exercícios sobre a escala de Fá#M são realizados como preparação para uma passagem em septinas, que está presente no 2º andamento (Ostinato) da obra *Suite Antique* de John Rutter e é construída sobre esta escala. A aluna tem revelado dificuldades na coordenação entre as dedilhações das notas da passagem em questão (15 min).
3. De seguida, passa-se para o 2º andamento (Ostinato) da obra *Suite Antique* de John Rutter, tendo como principal foco o aperfeiçoamento da passagem de septinas supramencionada (30 min).
4. Posteriormente, é trabalhado o 4º andamento (Waltz) da obra *Suite Antique* de John Rutter. Primeiramente, é tocado o andamento na sua totalidade e, posteriormente, são trabalhadas, de forma isolada, as passagens mais exigentes, tanto a nível rítmico como de coordenação digital. A aluna é incentivada a solfejar cada uma das passagens, a criar pontos de apoio que lhe permitam um maior controlo técnico e a aumentar progressivamente o andamento da obra. Este aumento progressivo da velocidade é realizado em aula, desde os 70 bpm até aos 100 bpm, com um aumento gradual de 5 em 5 bpm (40 min).
5. Por fim, são dadas orientações para o estudo individual da aluna. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho da aluna nesta aula, apontando os objetivos atingidos e definindo novas metas para as aulas seguintes (3 min).

RECURSOS E FONTES

Estante; flauta transversal; partituras; metrónomo; lápis e borracha; espelho.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação

No final da aula, a aluna deverá realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverá perceber os aspectos que conseguiu melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terá de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação

Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com a aluna, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo diário individual. Deve também elogiar os seus progressos e informar a aluna acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado

Com o objetivo de colmatar as dificuldades reveladas pela aluna e de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante



A handwritten signature in cursive script, appearing to read 'ryota', is written above a horizontal line.

Aula nº 22 (4ª aula lecionada) - supervisionada

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Flauta Transversal

Ano/Grau: 11 ano/7º grau

Duração da aula: 90 min

Regime de frequência: Articulado

Número de alunos: 1

Data: 07/06/21 – 13h15

Estagiário(a): Mariana Costa

Docente: Joaquina Mota

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Preparar a aluna para a audição desse mesmo dia;
- Aperfeiçoar a interpretação do 1º (Prelude) e 2º andamento (Ostinato) da obra *Suite Antique* de John Rutter;
- Incrementar a agilidade e velocidade do 4º andamento (Waltz) da obra *Suite Antique* de John Rutter;
- Aumentar a projeção do som;
- Trabalhar a flexibilidade do som em termos de contrastes dinâmicos.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

- 1º (Prelude), 2º (Ostinato) e 4º andamentos (Waltz) da obra *Suite Antique* de John Rutter.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, a aluna é informada sobre os objetivos para a presente aula, bem como os critérios de avaliação (2 min).
2. A aula inicia-se com um exercício de aquecimento baseado nos primeiros 4 compassos do 1º andamento da *Suite Antique*. Pretende-se que este exercício funcione como uma espécie de vocalizo, em que a aluna transpõe e toca a melodia dos compassos em questão em todas as tonalidades menores (uma vez que a melodia original está escrita em lá m) (10 min).
3. De seguida, a aluna toca o 1º andamento completo da obra *Suite Antique* de John Rutter. É trabalhada, com maior detalhe, a qualidade do som na dinâmica piano, recorrendo, para isso, à técnica dos harmónicos. De modo geral, é também trabalhado o carácter do andamento, a afinação das notas de finais de frase, a qualidade do legato, fluência e direção do discurso musical (20 min).
4. Seguidamente, a aluna passa para o 2º andamento da obra supramencionada, sendo trabalhados aspetos como: clareza da articulação, maior ênfase nos acentos, precisão rítmica e coordenação digital da passagem de septinas (25 min).
5. Posteriormente, é trabalhado o 4º andamento (Waltz) da obra *Suite Antique* de John Rutter. São trabalhadas, de forma isolada, as passagens mais exigentes, tanto a nível rítmico como de coordenação digital. Procede-se ao aumento progressivo da velocidade das passagens em questão, utilizando-se o metrónomo (30 min).
6. Por fim, são dadas orientações para a audição que irá decorrer ao final da tarde e para o estudo individual da aluna, no geral. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho da aluna nesta aula, apontando os objetivos atingidos e definindo novas metas para as aulas seguintes (3 min).

RECURSOS E FONTES

Estante; flauta transversal; partituras; lápis e borracha; metrónomo; coluna; espelho.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação

No final da aula, a aluna deverá realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverá perceber os aspectos que conseguiu melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terá de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação

Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com a aluna, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo diário individual. Deve também elogiar os seus progressos e informar a aluna acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado

Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pela aluna e de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante



Anexo VIII – Planificações das aulas lecionadas – Música de Conjunto

Aula nº 15 (2ª aula lecionada)

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Música de Conjunto – Quinteto de sopros

Duração da aula: 90 min

Número de alunos: 5

Data: 24/04/21 – 16h

Estagiário(a): Mariana Costa

Professor cooperante: Daniel Botelho

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Trabalhar o repertório que os alunos tocarão na apresentação pública da próxima semana (Encontros de Música de Câmara da AMCP).
- Melhorar a comunicação entre os vários elementos do quinteto.
- Contribuir para a consciencialização e correção da afinação.
- Promover uma melhor direção e fluência do discurso musical.
- Equilibrar os diferentes timbres e vozes (acompanhamento e melodia) e perceber a importância de cada instrumento nas variadas passagens.
- Melhorar a união e precisão nas entradas e cortes, que devem ser tocados mais em conjunto.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

1. *Second Suite in F*, Op.28, nº2 – G. Holst – arranjo de Lin. Y. E. (1º andamento – *March*).
2. *Pavane* – G. Fauré – arranjo de Guy du Cheyron.
3. *Five Easy Dances* – Denes Agay (1º andamento – *Polka*).

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, os alunos são informados sobre os objetivos estabelecidos para a presente aula – preparação do quinteto para a apresentação pública da semana seguinte (2 min).
2. Logo de seguida, os alunos afinam os seus instrumentos, tendo como referência a nota dada pelo oboé (1 min).
3. Após a afinação inicial, o quinteto toca a obra *Second Suite in F*, Op.28, nº2, de G. Holst. Nesta obra, os alunos devem manter o seu pensamento sempre para a frente e respirar de forma ativa, de modo a que o andamento não atrase. São trabalhados os seguintes aspetos: precisão do motivo inicial, contrastes dinâmicos, direção musical, afinação e passagem da melodia entre os vários instrumentos (40 min).
4. Posteriormente, é trabalhada a obra *Pavane* de G. Fauré (arranjo de Guy du Cheyron), com principal destaque para: estabilidade do tempo; maior liberdade interpretativa nas intervenções de certos instrumentos e ajuste da dinâmica de cada instrumentista (perceber a importância da parte de cada instrumento em cada momento). É ainda realizado um exercício para estimular os alunos a ouvirem-se mais uns aos outros: os alunos devem tocar a obra de costas uns para os outros (30 min).
5. Seguidamente, os alunos tocam o 1º andamento (*Polka*) da obra *Five Easy Dances* de Denes Agay. Os alunos são estimulados a seguir e exagerar as indicações escritas na partitura, nomeadamente em termos de acentos, articulações curtas e crescendos. Devem também tocar com maior leveza e com um caráter brincalhão (15 min).

6. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho dos alunos. Realçam-se também os principais aspetos a trabalhar e melhorar e estimula-se a audição de diferentes gravações e interpretações das obras em questão (2 minutos).

RECURSOS E FONTES

Estantes; partituras; instrumentos musicais (flauta transversal, oboé, clarinete, fagote); lápis e borracha.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação

No final da aula, os alunos deverão realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverão perceber os aspetos que conseguiram melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terão de dominar e ultrapassar.

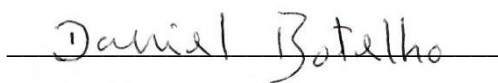
Heteroavaliação

Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com os alunos, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo. Deve também elogiar os seus progressos e informar os alunos acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado

Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pelos alunos e de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante



Aula nº 18 (3ª aula lecionada)

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Música de Conjunto – Quinteto de sopros

Duração da aula: 50 min

Número de alunos: 5

Data: 10/05/21 – 18h30

Estagiário(a): Mariana Costa

Professor cooperante: Daniel Botelho

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Realizar a leitura da obra *Adagio e Scherzino* de Joly Braga Santos.
- Melhorar a comunicação entre os vários elementos do quinteto.
- Contribuir para a consciencialização e correção da afinação.
- Promover uma melhor direção e fluência do discurso musical.
- Equilibrar os diferentes timbres e vozes (acompanhamento e melodia) e perceber a importância de cada instrumento nas variadas passagens.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Adagio e Scherzino – Joly Braga Santos

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, os alunos são informados sobre os objetivos para a presente aula (1 min).
2. Logo de seguida, afinam os seus instrumentos, tendo como referência a nota dada pelo oboé (2 min).
3. Após a afinação inicial, é realizada a leitura da totalidade do primeiro andamento da obra *Adagio e Scherzino* de Joly Braga Santos (5 min).
4. Posteriormente, são dadas indicações aos alunos para que possam melhorar o seu desempenho, tanto a nível individual como colectivo. O primeiro andamento desta obra é mais solístico e “despido”, na medida em que não existem grandes massas sonoras. O andamento inicia-se, desde logo, com um solo de fagote, que se assemelha a uma improvisação. Como tal, a fagotista é incentivada a tocar com uma maior expressividade e liberdade. São também trabalhadas as entradas dos vários instrumentistas (20 min).
5. Seguidamente, os alunos lêem o 2º andamento da mesma obra, que apresenta um carácter bastante distinto (carácter mais saltitante, alegre e leve). Perante o *feedback* dado pela professora estagiária, os alunos aplicam, na prática, os conselhos e sugestões dadas (20 min).
6. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho dos alunos. Realçam-se também os principais aspetos a melhorar e estimula-se a audição de diferentes gravações e interpretações da obra em questão (2 min).

RECURSOS E FONTES

Estantes; partituras; instrumentos musicais (flauta transversal, oboé, clarinete, fagote); lápis e borracha.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação

No final da aula, os alunos deverão realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverão perceber os aspetos que conseguiram melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terão de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação

Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com os alunos, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo. Deve também elogiar os seus progressos e informar os alunos acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado

Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pelos alunos ou de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante

Daniel Botelho

Aula nº 22 – aula lecionada/supervisionada

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Academia de Música de Castelo de Paiva

Disciplina: Música de Conjunto – Quinteto de sopros

Duração da aula: 50 min

Número de alunos: 5

Data: 03/07/21 – 17h

Estagiário(a): Mariana Costa

Professor cooperante: Daniel Botelho

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

- Preparar os alunos para o concerto em que irão participar na semana seguinte.
- Consolidar a interpretação das obras: *Adagio e Scherzino* de Joly Braga Santos e *Second Suite in F*, Op.28, nº2 de G. Holst (1º andamento – *March*).
- Melhorar a comunicação entre os vários elementos do quinteto.
- Contribuir para a consciencialização e correção da afinação.
- Promover uma melhor direção e fluência do discurso musical.
- Equilibrar os diferentes timbres e vozes (acompanhamento e melodia) e perceber a importância de cada instrumento nas variadas passagens.
- Melhorar a união e precisão nas entradas e cortes, que devem ser tocados mais em conjunto.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

1. *Second Suite in F*, Op.28, nº2 – G. Holst – arranjo de Lin. Y. E. (1º andamento – *March*).
2. *Adagio e Scherzino* – Joly Braga Santos.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Inicialmente, os alunos são informados sobre os objetivos para a presente aula (1 min).
2. Logo de seguida, afinam os seus instrumentos, tendo como referência a nota dada pelo oboé (2 min).
3. Após a afinação inicial, os alunos tocam o primeiro andamento da obra *Second Suite in F*, Op.28, nº2 de G. Holst, do início ao fim, sem paragens (5 min).
4. Posteriormente, são dadas indicações aos alunos para que possam melhorar o seu desempenho, tanto a nível individual como colectivo. São mencionados diversos aspetos relativos a articulação, dinâmicas, andamento, afinação e condução e direção das frases (5 min).
5. Perante o *feedback* anteriormente mencionado, os alunos devem aplicar, na prática, os conselhos e sugestões dadas (20 min).
6. Seguidamente, é trabalhado o segundo andamento da obra *Adagio e Scherzino* de Joly Braga Santos, com especial enfoque no fraseado, articulação e dinâmicas (15 min).
7. No final da aula, é feita uma apreciação global do desempenho dos alunos. Realçam-se também os principais aspetos a melhorar e estimula-se a audição de diferentes gravações e interpretações da obra em questão (2 min).

RECURSOS E FONTES

Estantes; partituras; instrumentos musicais (flauta transversal, oboé, clarinete, fagote); lápis e borracha.

AVALIAÇÃO

Autoavaliação

No final da aula, os alunos deverão realizar uma autoavaliação, com o intuito de refletir, de forma consciente e crítica, sobre o seu desempenho no decorrer da aula. Assim, deverão perceber os aspetos que conseguiram melhorar e os objetivos atingidos, bem como as dificuldades encontradas, que ainda terão de dominar e ultrapassar.

Heteroavaliação

Tendo como base as atividades desenvolvidas ao longo da aula, a professora deve dialogar com os alunos, dando-lhe o seu *feedback* relativamente às questões que devem ser melhor trabalhadas, de modo a orientar o seu estudo. Deve também elogiar os seus progressos e informar os alunos acerca da sua evolução.

Avaliação do desenvolvimento curricular realizado

Com o objetivo de colmatar as dificuldades e necessidades reveladas pelos alunos e de atingir melhores resultados, serão recomendados exercícios adequados a cada momento e situação.

Assinatura do Professor Cooperante

Daniel Botelho

Anexo IX – Programa do Recital Final de Licenciatura “A Flauta e a Voz”

C. Debussy – *Syrinx*
Morgana Patriarca, declamação

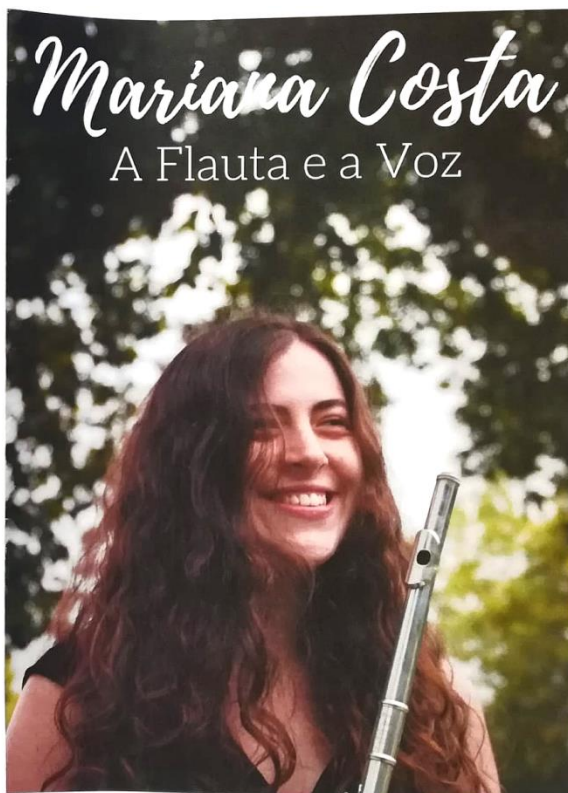
A. Dvořák – *Songs my mother taught me*

F. Schubert – *Introduction and Variations on a Theme Ihr Blü mlein Alle, D.802*

J. S. Bach – Ária *Aus Liebe will mein Heiland sterben* da *Paixão Segundo São Mateus BWV 244*
Mariana Cardoso, mezzo-soprano
Andreia Castro, oboé
Carlos Guimarães, oboé

P. Tchaikovsky – *Ária de Lensky* da Ópera *Eugene Onegin*

Isolda Crespi Rubio, piano



C. Debussy – *Syrinx*

Excerto de *Psyché* de Gabriel Mourey (1ª cena, ato III)

Mas eis que Pan começa de novo a tocar a sua flauta...
Prodígio! Parece que a noite despiu o seu manto e, ao afastar os véus, deixou sobre a terra cair as estrelas por puro prazer...
Oh! F como, nos solenes campos do silêncio,
Elas, em fôrmas melodiosas, desabrocham!
Acreditas que o amante de Eurydice
Fazia vibrar os mais comoventes
E mais sublimes cantos
Das cordas de bronze da sua lira?
Não, certo?
- Cala-te, refreia a tua alegria, escuta
Se soubesses que estranho delírio me envolve e
Me invade completamente...
Se soubesses... não alcanço dizer-te o que sinto...
A voluptuosa ternura derramada nesta noite aflige-me...
Dançar, sim, como as tuas irmãs eu gostara de dançar... tocar com os pés nus no chão,
em cadência, e, como elas, livremente,
em poses harmoniosas, entregar apaixonadamente o meu corpo à força ondulante e rítmica das coisas!
Aquele que, em sua graça ligeira,
Eleva para o céu longínquo
Os seus belos braços,
Esta, nas águas calmas e límpidas onde se reflecte, assemelha-se a um pássaro desejoso da luz do dia...
E aquela que folhas coroaam
E que, tão complacentemente, oferece
Aos lábios da Lua os seus seios para beijar
E a urna encerrada dos seus flancos...
E esta aqui que, lasciva, sem fingir, se enrola neste leito de flores vermelhas...
E esta outra de quem apenas vemos os olhos
Brilhar como duas manchas
De Sol, em seus cabelos frondosos
Que a envolvem e escondem...
Pelos seus corpos corre um fogo divino
E todas estão inflamadas pelo amor de Pan...
E quanto a mim, o mesmo ardor sinto a percorrer as minhas veias...
O Pan, os sons de tua flauta, como um vinho doce e odorífero, inebriaram-me!
O Pan, já te não temo, pertenceo-te!...

A. Dvořák – *Songs my mother taught me*

Songs my mother taught me,
In the days long vanished,
Seldom from her eyelids
Were the teardrops banished.
Now I teach my children,
Each melodious measure.
Of the tears are flowing,
Of they flow from my
memory's treasure.

F. Schubert – *Introduction and Variations on a Theme Ihr Blü mlein Alle, D.802*

Basado no lied *Trockne Blumen* (Ihr Blümlein alle) do ciclo *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert.

J. S. Bach – Ária *Aus Liebe will mein Heiland sterben* da *Paixão Segundo São Mateus BWV 244*

Aus Liebe,
Aus Liebe will mein Heiland sterben,
Von einer Sünde weiß er nichts.
Dass das ewige Verderben
Und die Strafe des Gerichts
Nicht auf meiner Seele bliebe.

Por amor
quer morrer meu Salvador,
Ele, que não conhece o pecado,
Para que a eterna condenação
e o castigo da justiça
não caíam sobre minh'alma.

P. Tchaikovsky – *Ária de Lensky* da Ópera *Eugene Onegin*

Arranjo da *Ária de Lensky* do ato II da ópera *Eugene Onegin* de Piotr Ilitch Tchaikovsky.

Anexo X – Poemas das canções escolhidas e respetivas traduções em português

Schwanenlied – Fanny Mendelssohn

Poema: Heinrich Heine

Schwanenlied

Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Höh,
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen seh.

Es fallen vom Apfelbaume,
Der weissen Blätter so viel,
Es kommen die neckenden Lüfte,
Und treiben damit ihr Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher,
Und rudert auf und ab,
Und immer leiser singend,
Taucht er ins Flutengrab.

Es ist so still und dunkel,
Verweht ist Blatt und Blüt',
Der Stern ist knisternd zerstoben,
Verklungen das Schwanenlied.

Canção do Cisne

Uma estrela cai
De sua altura cintilante,
Esta é a estrela do amor
Que eu vejo cair ali.

Caem da macieira,
Muitas das folhas brancas,
A brisa provocante vem
E jogam o jogo deles.

O cisne canta na lagoa,
E fileiras para cima e para baixo
E cantando cada vez mais baixo
Ele mergulha na sepultura do dilúvio.

Está tão quieto e escuro,
As folhas e flores são sopradas para
longe,
A estrela se partiu,
O canto do cisne desapareceu.

Die Mainacht – Fanny Mendelssohn

Poema: Ludwig Christoph Heinrich Hölty

Die Mainacht

Wann der silberne Mond
durch die Gesträuche blinkt,
und sein schlummerndes Licht
über den Rasen streut,
und die Nachtigall flötet,
wandl' ich traurig von Busch zu Busch.

Überhüllet vom Laub
girret ein Taubenpaar
sein Entzücken mir vor;
aber ich wende mich,
suche dunklere Schatten,
und die einsame Träne rinnt.

Wann, o lächelndes Bild,
welches wie Morgenrot
durch die Seele mir strahlt,
find' ich auf Erden dich?
Und die einsame Träne
bebt mir heißer die Wang' herab.

A noite de Maio¹⁵

Quando a lua prateada
através dos arbustos brilha,
e a sua luz dormitante
sobre a relva se espalha,
e o rouxinol gorjeia,
ando eu tristemente de bosque em
bosque.

Encoberto pela folhagem
arrulha um casal de pombos
o seu enlevo diante de mim;
mas eu volto-me,
procuro sombras mais profundas¹⁶,
e uma lágrima solitária corre.

Quando [é que], ó sorridente
imagem
que, como a aurora,
através da alma se me irradia,
te encontro eu¹⁷ na terra?
E a lágrima solitária
estremece-me mais quente pela
cara abaixo¹⁸.

¹⁵ Tradução retirada do livro *Antologia Poético-Musical: Textos traduzidos o mais literalmente possível de obras para canto e piano* (Azevedo, 2002, p. 79).

¹⁶ dunklere = mais escuras, mais profundas

¹⁷ find ich...dich = te encontro eu

¹⁸ die Wang herab = pela cara abaixo

Liebst du um Schönheit – Clara Schumann

Poema: Friedrich Rückert

Liebst du um Schönheit

Liebst du um Schönheit, o nicht mich liebe!

Liebe die Sonne, sie trägt ein gold'nes Haar!

Liebst du um Jugend, o nicht mich liebe!

Liebe den Frühling, der jung ist jedes Jahr!

Liebst du um Schätze, o nicht mich liebe!

Liebe die Meerfrau, sie hat viel Perlen klar!

Liebst du um Liebe, o ja, mich liebe!

Liebe mich immer, dich lieb' ich immerdar!

Se amas a beleza¹⁹

Se amas a beleza, então não me ames!

Ama o sol, que tem cabelos de ouro!

Se amas a juventude, então não me ames!

Ama a Primavera, que jovem é cada ano!

Se amas tesouros, então não me ames!

Ama a sereia, que tem muitas pérolas claras!

Se amas o amor, então sim, ama-me!

Ama-me sempre, que eu para sempre te amo!

¹⁹ Tradução retirada do livro *Antologia Poético-Musical: Textos traduzidos o mais literalmente possível de obras para canto e piano* (Azevedo, 2002, p. 394).

Ich stand in dunklen Träumen – Clara Schumann

Poema: Heinrich Heine

Ich stand in dunkeln Träumen

Ich stand in dunklen Träumen
Und starrte ihr Bildnis an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich
Ein Lächeln wunderbar,
Und wie von Wehmutstränen
Erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Tränen flossen
Mir von den Wangen herab –
Und ach, ich kann's nicht glauben,
Dass ich dich verloren hab!

Eu estive em sonhos sombrios

Eu estive em sonhos sombrios
E olhei para o retrato dela,
E o rosto amado
Secretamente começou a viver.

Em seus lábios se apertou
Um sorriso maravilhoso,
E como lágrimas de tristeza
Seus olhos brilharam.

Minhas lágrimas também correram
Para baixo das minhas bochechas -
E oh, eu não posso acreditar
Que eu te perdi!

L'amour captif – Cécile Chaminade

Poema: Thérèse Maquet

L'amour captif

Mignonne, à l'amour j'ai lié les ailes;
Il ne pourra plus prendre son essor
Ni quitter jamais nos deux cœurs
fidèles.

D'un noeud souple et fin de vos cheveux
d'or,

Mignonne, à l'amour j'ai lié les ailes!

Chère, de l'amour si capricieux
J'ai dompté pourtant le désir volage:
Il suit toute loi que dictent vos yeux,
Et j'ai mis enfin l'amour en servage,
Ô chère! l'amour, si capricieux!

Ma mie, à l'amour j'ai lié les ailes.
Laissez par pitié ses lèvres en feu
Effleurer parfois vos lèvres rebelles,
A ce doux captif souriez un peu;
Ma mie, à l'amour j'ai lié les ailes!

O amor prisioneiro

Querida, eu amarrei as asas do amor;
Ele não vai mais conseguir voar
Ou sair dos nossos corações fiéis;
Com um delicado nó feito do teu cabelo
dourado,
Querida, eu amarrei as asas do amor!

Querida, o amor é tão caprichoso
No entanto, domei o desejo inconstante;
Ele segue todas as leis que os teus olhos
decretam,
E, finalmente, fiz o amor um escravo,
Oh querida! O amor, tão caprichoso!

Minha amada, eu amarrei as asas do
amor.
Por misericórdia, deixa os seus lábios
fogosos
Tocarem por vezes nos teus lábios,
E sorri um pouco sobre este gentil
prisioneiro;
Minha querida, eu amarrei as asas do
amor!

Villanelle – Cécile Chaminade

Poema: Édouard Guinand

Villanelle

Le blé superbe est rentré,
Fête aux champs, fête au village.
Chaque fillette, au corsage,
Porte un bleuet azuré,
Fête aux champs, fête au village!

Les jeunes gens danseront
Ce soir, dans la grande allée:
Et sous la nuit étoilée,
Que de mains se chercheront
Ce soir, dans la grande allée!

Ce soir, dansez jusqu'au jour,
Aux gais sons de vos musettes!
Jeunes garçons et fillettes,
Chantez vos refrains d'amour,
Aux gais sons de vos musettes!

Sans contrainte et sans remords
Enivrez-vous de jeunesse:
La tristesse est pour les morts,
Pour les vivants l'allégresse,
Enivrez-vous de jeunesse!

Dancez jusqu'au jour,
Fête aux champs, fête au village.
Chaque fillette, au corsage,
Porte un bleuet azuré,
Fête aux champs, fête au village!

Villanelle

O trigo maravilhoso está de volta,
Festa nos campos, festa na aldeia.
Cada menina, no corpete,
Usa uma flor de trigo azul,
Festa nos campos, festa na aldeia!

As pessoas jovens dançarão
Esta noite, no grande caminho;
E sob a noite estrelada,
Que as mãos se procurarão umas às
outras,
Esta noite, no grande caminho!

Esta noite, dancem até ser dia,
Aos sons alegres dos vossos acordeões!
Jovens rapazes e raparigas,
Cantem os vossos refrões de amor,
Aos sons alegres dos vossos acordeões!

Sem restrições ou remorsos,
Embriaguem-se de juventude;
A tristeza é para os mortos,
Para os vivos a alegria,
Embriaguem-se de juventude!

Dancem até ser dia,
Festa nos campos, festa na aldeia,
Cada menina, no corpete,
Usa uma flor de trigo azul,
Festa nos campos, festa na aldeia!

Elle et moi – Amy Beach

Poema: Félix Bovet

Elle et moi

Le printemps aux mille couleurs,
La flamme séduisante à la vive
étincelle,
Le troëne des champs avec ses blanches
fleurs,
Aux suaves odeurs,
C'est elle! Ah! C'est elle!
L'hirondelle qui vole au devant du
printemps,
Le chevreau qui s'attache au troëne des
champs,
Ah! Attiré par sa fleur, sa fleur si belle;
Le papillon qui sans effroi
Au flambeau va brûler son aile,
Ah! C'est moi.

Ela e eu

A primavera de mil cores,
A chama sedutora com a sua faísca
brilhante,
Os campos de arbustos com as suas
flores brancas,
Com cheiros doces,
É ela! Ah! É ela!
A andorinha que voa diante da
primavera,
O miúdo que se liga aos campos de
arbustos,
Ah! Atraído pela sua flor, a sua flor tão
bela;
A borboleta que sem medo
Na tocha vai queimar a sua asa,
Ah! Sou eu.

I Send My Heart Up To Thee! – Amy Beach

Poema: Robert Browning

I Send My Heart Up To Thee

I send my heart up to thee, all my heart
In this my singing,
For the stars help me, and the sea, and
the sea bears part;
The very night is clinging
Closer to Venice' streets to leave on
space
Above me, whence thy face
May light my joyous heart to thee, to
thee its dwelling place.

Envio-te o meu coração

Envio-te o meu coração, todo o meu
coração
Neste meu canto,
Para as estrelas me ajudarem, e o mar, e
o mar se separar;
A própria noite está a agarrar-se
Mais próxima das ruas de Veneza para
partir para o espaço
Acima de mim, de onde a tua face
Pode iluminar o meu alegre coração
para ti, para ti o seu lugar de morada.

Anexo XI – Partituras dos duetos criados

Schwanenlied

Fanny Mendelssohn
Adaptação: Mariana Costa

The musical score is written for two flutes, Flauta 1 and Flauta 2, in a 6/8 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked "Andante".

The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning:

- System 1 (Measures 1-4):** Flauta 1 starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Flauta 2 plays a continuous eighth-note accompaniment.
- System 2 (Measures 5-8):** Flauta 1 has a measure rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Flauta 2 continues with eighth notes. Dynamics include *p* and *poco ritard.*
- System 3 (Measures 9-12):** Flauta 1 has a measure rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Flauta 2 continues with eighth notes. Dynamics include *a Tempo.* and *cresc.*
- System 4 (Measures 13-16):** Flauta 1 has a measure rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Flauta 2 continues with eighth notes. Dynamics include *f* and *dim.*
- System 5 (Measures 17-20):** Flauta 1 has a measure rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Flauta 2 continues with eighth notes. Dynamics include *cresc.* and *f*.

2

20

Fl. 1

Fl. 2

p

23

Fl. 1

Fl. 2

p

26

Fl. 1

Fl. 2

p

Die Mainacht

6 Lieder, Op.9

Fanny Mendelssohn
Adaptação: Mariana Costa

Andante

Flauta 1

Flauta 2

5

8

12

15

18

mf

cresc.

f

p

cresc.

f

dim.

p

p

D.S.

Liebst du um Schönheit

Clara Schumann
Adaptação: Mariana Costa

Nicht zu langsam.

Flauta 1

Flauta 2

7

12

17

22

27

p

p

p

mf

mf

mf

f

p

ritard.

ritard.

ritard.

Bewegter.

2

32

Fl. 1

Fl. 2

f ritard.

ritard.

36

Fl. 1

Fl. 2

a tempo

ritard.

Ich Stand in Dunklen Traumen

Clara Schumann
Adaptação: Mariana Costa

Ziemlich langsam.

Flauta 1

Flauta 2

5

p

p

Fl. 1

ritard.

Fl. 2

cresc.

11

Fl. 1

mf

Fl. 2

mf

18

Fl. 1

Fl. 2

25

Fl. 1

Fl. 2

rit.

31

Fl. 1

Fl. 2

5

rit.

2

36

Fl. 1

Fl. 2

The musical score consists of two staves, Fl. 1 and Fl. 2. Both staves begin at measure 36. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first measure contains a half note G4 on the first staff and a half note G4 on the second staff. The second measure contains a half note F4 on the first staff and a half note F4 on the second staff. The piece ends with a double bar line at the end of the second measure.

L'Amour Captif

Cécile Chaminade
Adaptação: Mariana Costa

Allegretto dolce

Flauta 1

Flauta 2

p

8

Fl. 1

Fl. 2

poco rit. a tempo dolce leggiero cresc.

poco rit. a tempo

17

Fl. 1

Fl. 2

f

f

p

p

25

Fl. 1

Fl. 2

pp

mf

pp

mf

35

Fl. 1

Fl. 2

f

p

f

p

45

Fl. 1

Fl. 2

poco rit. e rubato a tempo

a tempo

p

p leggiero cresc.

tr

f

p dolce a tempo

tr

p dim. rit. a tempo

rit. dolce

2

53 *dolcissimo*

Fl. 1

Fl. 2

3 > p

62 *poco rit. a tempo*

Fl. 1

Fl. 2

pp *f*

poco rit. a tempo

f

cresc.

70

Fl. 1

Fl. 2

p *pp*

p *pp*

23
Fl. 1 *pp* *cresc.*
Fl. 2 *pp* *cresc.*-----

29
Fl. 1 *f* *f* *ff*
Fl. 2 *ff*

33
Fl. 1 *sempre ff*
Fl. 2 *sempre f*

36
Fl. 1 *p leggiero.*
Fl. 2 *p*

39
Fl. 1 *cresc.* *f* *pp*
Fl. 2 *f* *p*

43
Fl. 1 *mf* *p* *mf*
Fl. 2 *mf* *p* *mf*

47

Fl. 1

f

ff

Fl. 2

f

6

sf

Detailed description: This musical score is for two flutes, Fl. 1 and Fl. 2, in a key with one flat (B-flat major or F minor). The music is in 4/4 time. Measure 47 is marked with a dynamic of *f*. Fl. 1 plays a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. Fl. 2 plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. Measure 48 is marked with a dynamic of *ff*. Fl. 1 plays a dotted half note G4. Fl. 2 plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. Measure 49 features a long slur over both parts. Fl. 1 plays a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. Fl. 2 plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. Measure 50 is marked with a dynamic of *sf*. Fl. 1 plays a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. Fl. 2 plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. A '6' is written below the Fl. 2 staff in measure 50, with a wedge-shaped dynamic marking pointing to it.

Elle et moi

Amy Beach
Adaptação: Mariana Costa

Flauta 1
Flauta 2

13

19

25

30

pp non legato
pp
p
cresc.---
f
dim.
poco rit. pp
pp poco rit.
a tempo
p
colla voce.
pp
p
mf
p

Detailed description: This is a musical score for two flutes, Flauta 1 and Flauta 2, in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 7, 13, 19, 25, and 30 are indicated at the start of their respective systems. The first system (measures 1-6) features Flauta 1 with dynamics *pp non legato* and *p*, and Flauta 2 with *pp*. The second system (measures 7-12) includes a *cresc.---* marking. The third system (measures 13-18) features *f* dynamics for both flutes, with *dim.* and *poco rit. pp* markings. The fourth system (measures 19-24) is marked *a tempo* and *p*. The fifth system (measures 25-29) continues the *p* dynamic. The sixth system (measures 30-34) includes *colla voce.* and *pp* markings, with *p*, *mf*, and *p* dynamics for the two flutes.

37

Fl. 1

Fl. 2

43

Fl. 1

Fl. 2

p

pp con leggerezza

50

Fl. 1

Fl. 2

mf

cresc.

56

Fl. 1

Fl. 2

f

dim.

62

Fl. 1

Fl. 2

a tempo

pp rit.

non legato

pp rit.

p

cresc.

69

Fl. 1

Fl. 2

dim.

pp

pp

expressivo

75

Fl. 1

leggierissimo

Fl. 2

poco cresc.

tr.

pp

81

Fl. 1

pp

Fl. 2

p

pp

rall.

87

Fl. 1

p

Fl. 2

a tempo

cresc.

mf

cresc.

95

Fl. 1

mf

f

mf

Fl. 2

f

p

pp

101

Fl. 1

tr.

p

Fl. 2

a piacere

pp senza rit.

colla voce.

pp senza rit.

I send my heart up to thee!

Amy Beach
Adaptação: Mariana Costa

Andante con affetto.

Flauta 1

Flauta 2

pp tranquillo

4

Fl. 1

Fl. 2

mf

8

Fl. 1

Fl. 2

p *pp* *cresc.*

pp *dolce marc.*

12

Fl. 1

Fl. 2

f *mf*

16

Fl. 1

Fl. 2

dim. *pp* *dolce* *pp*

dim. *pp*

20

Fl. 1

Fl. 2

pp *cresc.*

cresc.

24

Fl. 1 *molto rit.*

Fl. 2 *molto rit.* *pp* *dolcissimo*

29

Fl. 1 *cresc.*

Fl. 2 *cresc.* *p* *accelerando cresc.*

accelerando e sempre cresc.

33

Fl. 1

Fl. 2 *ff* *appassionato*

37

Fl. 1 *appassionato* *rit.* *Tempo I.*

Fl. 2 *f* *sempre dim. e più tranquillo*

41

Fl. 1 *sempre più tranquillo* *pp*

Fl. 2 *pp*

44

Fl. 1 *più rit.*

Fl. 2 *rall.* *ppp*

Anexo XII - *Links* dos vídeos comparativos entre cada canção original e respetivo dueto

- 1 - Schwanenlied - Fanny Mendelssohn: <https://youtu.be/FmDibV-Z2dY>
- 2 - Die Mainacht - Fanny Mendelssohn: <https://youtu.be/fj8p2isZFuQ>
- 3 - Ich Stand in Dunklen Traumen - Clara Schumann: <https://youtu.be/04BVPIJx4QM>
- 4 - Liebst du um Schönheit - Clara Schumann: https://youtu.be/WP_0-eu5PCM
- 5 - L'amour captif - Cécile Chaminade: <https://youtu.be/TSpFSsphsVI>
- 6 - Villanelle - Cécile Chaminade: <https://youtu.be/CcyFnFpWgs8>
- 7 - Elle et moi - Amy Beach: <https://youtu.be/Yx3jv3GnT7g>
- 8 - I send my heart up to thee! - Amy Beach: https://youtu.be/pk_nBp9eHqI

Anexo XIII – Inquérito por questionário

15/09/21, 09:39

O Lied no Feminino: criação de duetos para Flauta Transversal baseados na adaptação de canções para voz e piano de com...

O Lied no Feminino: criação de duetos para Flauta Transversal baseados na adaptação de canções para voz e piano de compositoras femininas

Este questionário foi elaborado no âmbito do Projeto de Investigação da aluna Mariana Costa, inserido na Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música - ramo Flauta Transversal, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto (ESMAE). O presente Projeto de Investigação consiste na criação de duetos para Flauta Transversal baseados na adaptação de canções para voz e piano de compositoras femininas - nomeadamente, Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Cécile Chaminade e Amy Beach.

Com este questionário, pretende-se aceder às perspetivas de 5 docentes da área do ensino da Flauta Transversal sobre os duetos criados. Previamente, os professores tiveram acesso às partituras e gravações em vídeo dos duetos, bem como aos áudios das canções originais, acompanhados pelos seus poemas e respetivas traduções em português. Após audição e análise deste material, os professores deverão preencher este questionário, de modo a avaliar a viabilidade dos duetos em estudo para o ensino da Flauta Transversal.

*Obrigatório

1. Sexo *

Marcar apenas uma oval.

Masculino

Feminino

2. Idade *

3. Número de anos de experiência profissional na área do ensino da Flauta Transversal *

4. Instituição/instituições em que leciona a disciplina de Flauta Transversal *

Prática de duetos

5. Nas suas aulas, toca duetos com os seus alunos? *

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

6. Se sim, com alunos de que níveis de ensino (Iniciação, Ensino Básico, Ensino Secundário e/ou Ensino Superior) e com que frequência? Se considerar que a frequência varia consoante o nível de ensino, especifique. *

7. Mesmo que não aplique a interpretação de duetos nas suas aulas, qual considera ser o objetivo ou objetivos da sua utilização no ensino da Flauta Transversal? *

Duetos em estudo - adaptação de canções para voz e piano de compositoras femininas

8. Já conhecia alguma das canções que serviram de base à criação dos duetos em estudo? Se sim, selecione aquelas que conhecia. *

Marcar tudo o que for aplicável.

- "Schwanenlied" - Fanny Mendelssohn
- "Die Mainacht" - Fanny Mendelssohn
- "Ich Stand in Dunklen Traumen" - Clara Schumann
- "Liebst du um Schönheit" - Clara Schumann
- "L'Amour Captif" - Cécile Chaminade
- "Villanelle" - Cécile Chaminade
- "Elle et moi" - Amy Beach
- "I send my heart up to thee" - Amy Beach
- Nenhuma das anteriores

9. Considera viável a utilização dos duetos em estudo no âmbito do ensino da Flauta Transversal? Aplicaria a interpretação destes duetos nas suas aulas? *

Marcar apenas uma oval.

- Considero viável e aplicaria nas aulas.
- Considero viável, mas não aplicaria nas aulas.
- Não considero viável e não aplicaria nas aulas.

10. Qual o contexto que considera mais indicado para o estudo dos duetos em questão? *

Marcar apenas uma oval.

- Entre professor-aluno
- Entre alunos
- Ambos os contextos

11. No geral, os duetos em estudo adequam-se para que graus/níveis de ensino? *

Marcar tudo o que for aplicável.

- 1º e 2º graus - Ensino Básico
 3º e 4º graus - Ensino Básico
 5º grau - Ensino Básico
 6º e 7º graus - Ensino Secundário
 8º grau - Ensino Secundário
 Ensino Superior

12. Quais os principais aspetos (técnicos e/ou musicais) que se poderiam trabalhar através dos duetos em estudo? *

13. Em que medida é que o conhecimento do poema de cada uma das canções (por parte do professor e alunos) poderia influenciar a interpretação dos duetos em estudo? *

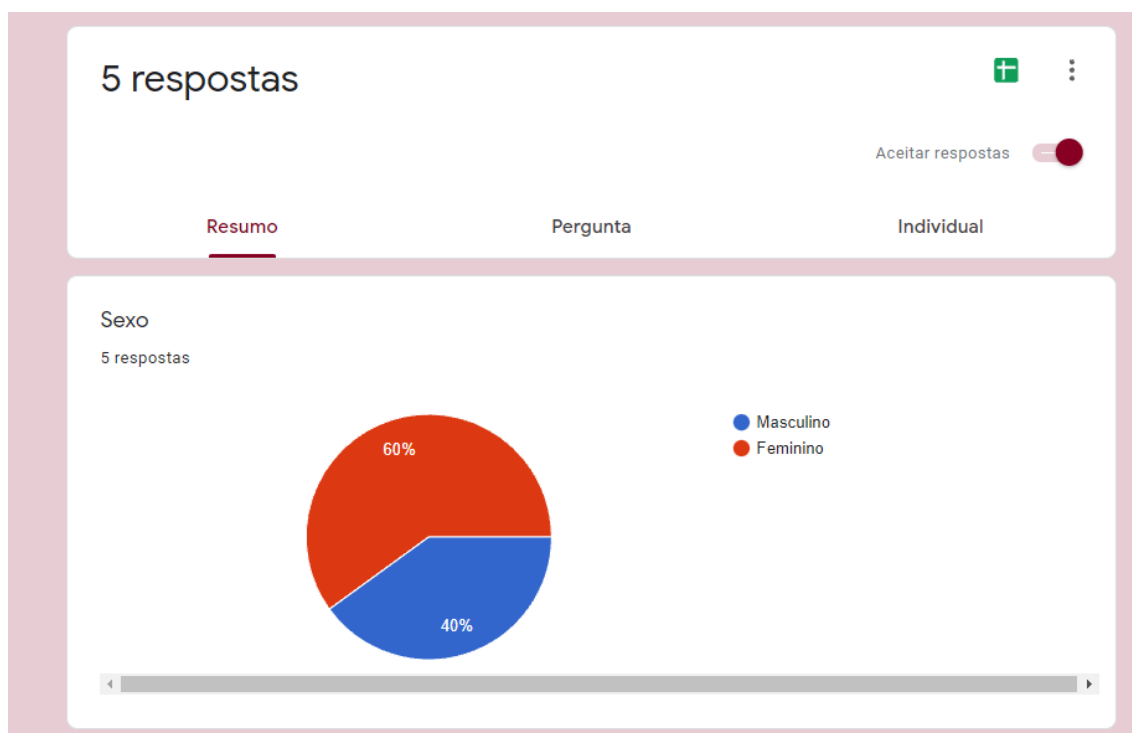
14. Considera que a escrita dos duetos se adapta às particularidades da execução flautística a nível técnico (registo, saltos, passagens mais ou menos naturais para o instrumento)? Que alterações sugere no sentido de potenciar a aprendizagem do aluno? (caso considere relevante mencionar) *

15. Comentário livre/apreciação global dos duetos em estudo *

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

Anexo XIV – Respostas dos professores ao inquérito por questionário elaborado (organizadas por questão)



Número de anos de experiência profissional na área do ensino da Flauta Transversal

5 respostas

25

6 anos

15

17

No ensino oficial, 25 anos

Instituição/instituições em que leciona a disciplina de Flauta Transversal

5 respostas

Conservatório do Vale do Sousa

Conservatório de Música de Paredes, Conservatório de Música de Seia, Escola de Música Sete Notas, Escola de Música da Filarmónica Severense e Escola de Música da União Filarmónica do Troviscal

Conservatório de Música do Porto

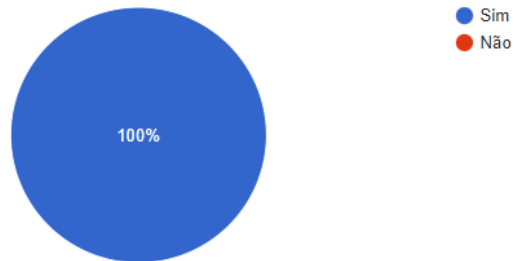
Conservatório de Música de Paredes

Conservatório de Guimarães/Universidade do Minho

Prática de duetos

Nas suas aulas, toca duetos com os seus alunos?

5 respostas



Se sim, com alunos de que níveis de ensino (Iniciação, Ensino Básico, Ensino Secundário e/ou Ensino Superior) e com que frequência? Se considerar que a frequência varia consoante o nível de ensino, especifique.

5 respostas

Toco com bastante frequência duetos com todos os meus alunos. Toco mais com os alunos mais novos.

Iniciação e Ensinos Básico e Secundário. Considero que a frequência é mais alta numa fase inicial com o intuito de, de alguma forma, guiar o aluno na interpretação das obras e de lhe dar confiança a superar-se.

Ensino Básico e Ensino Secundário - Diria que com regularidade trabalhamos duos.

Todos os níveis de ensino! A frequência varia consoante o nível de ensino, sendo que nos anos iniciais (na iniciação musical e ensino básico) o pratico com muita frequência, podendo até dizer que todas as aulas

Com todos. Não consigo precisar a frequência, mas faço-o com regularidade.

Mesmo que não aplique a interpretação de duetos nas suas aulas, qual considera ser o objetivo ou objetivos da sua utilização no ensino da Flauta Transversal?

5 respostas

Por norma, os alunos gostam muito de tocar duetos comigo - é, aparentemente, um momento lúdico que contribui muito para a manutenção da motivação do aluno. No entanto, todas as competências são trabalhadas enquanto se tocam duetos, tanto ao nível da técnica (leitura, afinação, articulação, respiração, timbre...) como ao nível interpretativo. Sublinho ainda a elevada intimidade musical que pode acontecer enquanto se toca em dueto com um aluno e a importância da possibilidade imitativa que este tipo de prática acrescenta à sua aprendizagem, a qual lhe permite compreender as questões interpretativas de forma mais intuitiva e natural.

Além dos já apresentados, penso que a utilização de duetos pode contribuir para a consciencialização da partitura, para a flexibilidade e versatilidade do aluno, para o treino auditivo e rítmico e para a coordenação e sensibilidade na performance do instrumento.

O trabalho/ensino através de duos, trios (etc.) representa uma tradição no ensino da música e no ensino de flauta muito profícua. Desde os duos de Hotteterre, Devienne, Kuhlau, Kohler (etc.) que está implícita a aprendizagem da técnica da flauta, do estilo, da articulação, da afinação e da interpretação, através desta forma "próxima" e "motivante" de comunicação (por exemplo, em duo com o professor).

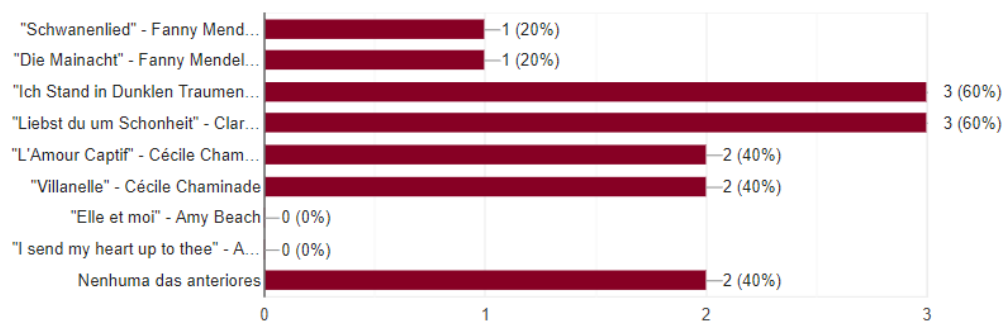
Na minha opinião, o principal objetivo é a procura de consolidação de conceitos - práticos e auditivos - como por exemplo a hegemonia sonora, a afinação, pulsação, bem como o contacto visual, a respiração

Vários: trabalho de afinação, interpretação, fusão tímbrica, motivação, harmonia,...

Duetos em estudo - adaptação de canções para voz e piano de compositoras femininas

Já conhecia alguma das canções que serviram de base à criação dos duetos em estudo? Se sim, seleccione aquelas que conhecia.

5 respostas



Considera viável a utilização dos duetos em estudo no âmbito do ensino da Flauta Transversal? Aplicaria a interpretação destes duetos nas suas aulas?

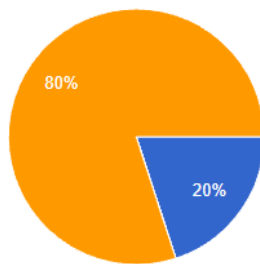
5 respostas



- Considero viável e aplicaria nas aulas.
- Considero viável, mas não aplicaria nas aulas.
- Não considero viável e não aplicaria nas aulas.

Qual o contexto que considera mais indicado para o estudo dos duetos em questão?

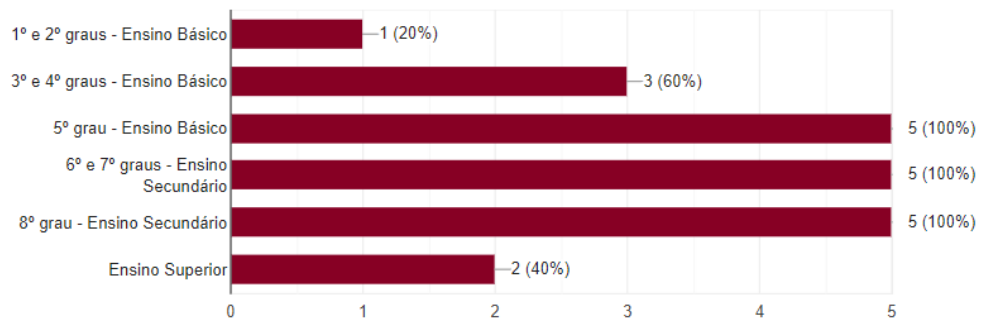
5 respostas



- Entre professor-aluno
- Entre alunos
- Ambos os contextos

No geral, os duetos em estudo adequam-se para que graus/níveis de ensino?

5 respostas



Quais os principais aspetos (técnicos e/ou musicais) que se poderiam trabalhar através dos duetos em estudo?

5 respostas

Todos os aspetos, tanto técnicos como musicais, podem ser trabalhados através dos duetos propostos.

Pelo facto de serem provenientes de canções, seria uma ótima ferramenta para trabalhar o conceito de frase e para os alunos terem um melhor entendimento da estrutura das obras. Também o timbre, a afinação, o equilíbrio entre os vários registos e a qualidade de som (relaxamento da embocadura) podiam ser trabalhados neste âmbito.

Estilo, Fraseado, Respiração, Sonoridade, Afinação, Articulação

Afinação, homogeneidade sonora, articulação, respiração, contacto visual

Questões de interpretação, dicção musical, harmonia, independência/interligação das 2 vozes, afinação, dinâmicas, vibrato,...

Em que medida é que o conhecimento do poema de cada uma das canções (por parte do professor e alunos) poderia influenciar a interpretação dos duetos em estudo?

5 respostas

Conhecer as palavras por detrás da música permite perceber com clareza a intenção do texto musical. Deste modo, a interpretação torna-se mais natural, mais fluida e mais objetiva.

Adequar convenientemente a interpretação (dinâmicas, articulação, timbre, condução de frase, estrutura) ao texto que dá origem à partitura.

Pode influenciar porque a "história de cada canção" pode impulsionar a interpretação para um outro nível de compreensão e de intenção. É desde logo inspiradora a mensagem que o poema de cada uma das canções nos transmite e leva-nos para o lado transcendental da música.

A abordagem ao poema é sempre um fator importante para a contextualização do Lied. Quer pela interpretação da letra, quer pela conotação da mesma

Se é certo que um interprete mais intuitivo poderá criar uma performance plena de sentido, conhecer o texto que alimenta a música certamente constituirá uma fonte inspiradora para qualquer interprete.

Considera que a escrita dos duetos se adapta às particularidades da execução flautística a nível técnico (registo, saltos, passagens mais ou menos naturais para o instrumento)? Que alterações sugere no sentido de potenciar a aprendizagem do aluno? (caso considere relevante mencionar)

5 respostas

Por norma, as peças escritas para serem cantadas são naturalmente peças com muita potencialidade para a execução na flauta. Na minha opinião, estes duetos são um excelente exemplo.

Considero que se adapta mas apenas para alunos que já tenham alguma segurança técnica e cujas bases de emissão sonora, essencialmente, estejam consolidadas. Ou seja, para níveis mais avançados. Para potenciar a aprendizagem sugeria, talvez, que o texto acompanhasse a partitura (alinhado com as notas correspondentes, precisamente para ser clara a divisão frásica).

Sim, parece-me muito adequado. Poderá ser também aliciante a transposição (escrita, ou não) de alguns dos duetos, para desenvolver a capacidade dos intérpretes, em diversas tonalidades, ao estilo do "Tone Development Through Interpretation for the Flute" de Moyse.

Claro que sim!

De uma forma geral, sim. Deixo a sugestão de criar diferentes versões em diferentes tonalidades, e, eventualmente desenvolver variações, que possam trazer algum virtuosismo técnico, tão presente na literatura para a flauta transversal.

Comentário livre/apreciação global dos duetos em estudo

5 respostas

Não tive oportunidade de experimentar com os alunos os duetos propostos, visto o ano letivo ainda não se ter iniciado. No entanto, espero poder tocar alguns ainda no primeiro período letivo. Gostei muito destas propostas de duetos e encontrei as suas transcrições muito bem pensadas e concretizadas. Parabéns!

Excelente trabalho! É importantíssimo trabalhar a voz em conjunto com a prática da flauta transversal, não só pelo quão semelhantes são ambos os meios, como para se perceber os benefícios que há em tornar a prática da flauta mais natural. Estes duos são uma excelente ferramenta para este fim! Parabéns!

Fui surpreendido muito positivamente com o presente trabalho, que achei de extremo bom gosto, por várias razões: a escolha cuidada das canções, a coerência das compositoras selecionadas, a forte ligação estabelecida entre o canto e a flauta ("que também canta"), a mensagem implícita de ensinar através dos duos e da música de muito bom gosto. Muitos parabéns pelo trabalho realizado!

Muitos parabéns pelo trabalho inovador e pelo contributo para o repertório flautístico

Muitos parabéns! Na generalidade, estão bastante próximos da versão original. Essa também é, na minha opinião, uma das características que aproximam os 2 instrumentos: o canto e a flauta.

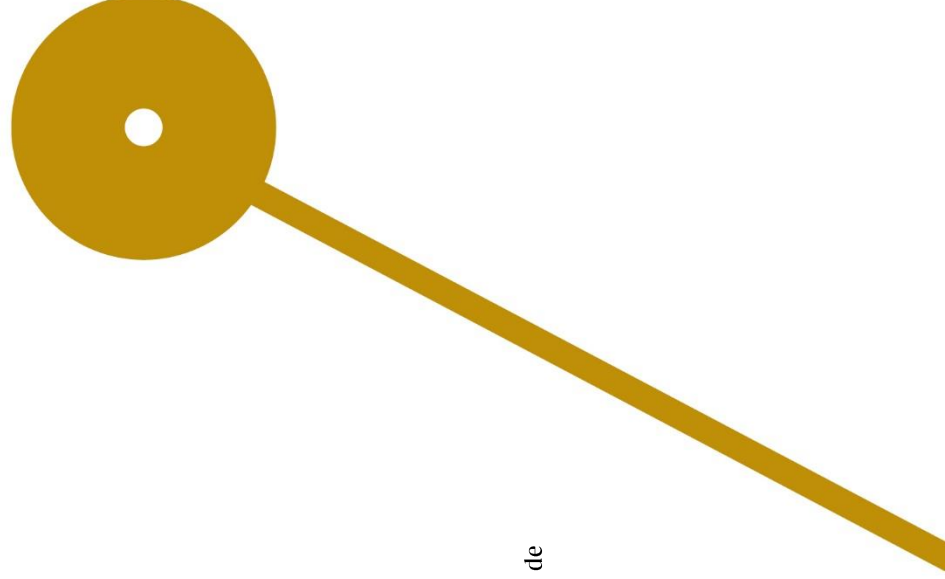
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA

INSTRUMENTO—FLAUTA TRANSVERSAL



A canção no feminino: um ponto de partida para a criação de duetos para flauta transversal

Mariana Rodrigues da Costa