

Nuno Miguel Amaral
Costa

O repertório musical português no ensino da Tuba

MEM. julho de 2016

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

Nuno Miguel Amaral
Costa

O repertório musical português no ensino da Tuba

MEM. julho de 2016

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

Professores Orientadores

Professora Doutora Sofia Lourenço

Professor Sérgio Carolino

Professores Cooperante

Professor Avelino Ramos

Dedico este trabalho aos meus pais, ao meu irmão e à Sónia.

agradecimentos

Agradeço a todos os que, de alguma forma, contribuíram para a concretização este trabalho: ao professor Sérgio Carolino, ao professor Avelino Ramos, à Professora Doutora Sofia Lourenço, ao Conservatório de Música do Porto, à Sónia e a todos os amigos.

palavras-chave

Prática Pedagógica; Ensino de Tuba; Repertório Português; Identidade.

resumo

No âmbito do Mestrado em Ensino de Música, Ramo Instrumento, foi elaborado o presente relatório de estágio, no intuito de refletir o trabalho desenvolvido ao longo do percurso formativo. Desenvolvida a prática pedagógica no Conservatório de Música do Porto, na disciplina de Tuba, o relatório expressa uma filosofia de ensino baseada no diálogo e na atitude reflexiva, considerada basilar no crescimento profissional. Orientada, supervisionada e observada por figuras de referência no panorama artístico e pedagógico nacional, resultou num constante diálogo, na partilha de conhecimentos e saberes, na lecionação consciente e convergente na promoção de aprendizagens significativas junto dos alunos. Consciente da mudança de paradigma já efetuada há décadas no ensino do instrumento, com a desmitificação da relação mestre/aluno, construíram-se aulas com planos estruturados, mas sem esquecer a flexibilidade, e tendo em conta o alcance de objetivos previamente definidos. Traçaram-se metodologias centradas na motivação constante dos alunos e no desenvolvimento das suas capacidades críticas, criativas e autoavaliativas. Sob o título “O repertório musical português no ensino da Tuba”, e no contexto da unidade curricular de Seminário de Investigação Ensino de Música, o projeto de investigação responde a parte do desafio colocado pelo professor supervisor e, simultaneamente, a uma questão do quotidiano do ensino de Tuba nos níveis básico e secundário, a necessidade de repertório português adequado a estes níveis de ensino. Com um eco histórico relevante, é possível uma abordagem à disciplina em que, não esquecendo os “clássicos”, se promova uma mudança de posição em relação à subalternidade que tem sido característica em Portugal nos últimos séculos, contribuindo para a formação de identidade do estudante de música.

keywords

Pedagogic Practice; Tuba Teaching; Portuguese Repertoire; Identity.

abstract

This internship report was written within the scope of a Master in Music Teaching (Instrumental path) so as to establish the main conclusions of this formative process. The intership itself consisted of a tenure as a Tuba teacher at the Oporto Music Conservatory, and this report delineates the pedagogic philosophy which was adopted during that period; one that is based on dialogue and a conscientious attitude, considered to be fundamental in a student's professional growth. The internship, being guided, supervised and observed by key personalities in both the artistic and pedagogic panorama in Portugal, resulted in a permanent dialogue and knowledge sharing, and in a self-conscious teaching which converged to the promotion of a significant learning process by the students. In the framework of a decades-old paradigm change that brought about the demystification of the master-student relationship, the classes were indeed based on thoroughly thought-out plans, but never disregarding both the necessary flexibility in teaching and the previously agreed-upon goals for each student. Accordingly, the teaching methodology had the students' permanent motivation and the development of their critical, creative and self-evaluative abilities as building blocks. Under the title "The Portuguese Music Repertoire in Tuba Teaching", and within the scope of the subject "Research Seminar – Music Teaching", the research project provides an answer to part of the challenge posed by the supervisor Professor and, simultaneously, addresses the need of a portuguese repertoire which is appropriate for primary and secondary levels of education, a rather pressing issue in these circles. We conclude that, albeit never forgetting the so-called "classics", it is in fact possible to invert the subordinate state of the national repertoire (a state of affairs which has been the *status quo* in Portugal for the last centuries), therefore highly contributing to the formation of the identity of the music student.

índice

iii	agradecimentos
v	resumo
vii	abstract
1	Introdução
4	Capítulo I – Guia de observação da prática musical
4	1. Conservatório de Música do Porto
4	a) A génese e o ensino nos Conservatórios de Música Portugueses: do século XIX à atualidade
11	b) O Conservatório de Música do Porto: elementos da sua história e da sua organização
15	Capítulo II – Prática de ensino supervisionada
15	1. A construção da identidade profissional docente
20	2. O ensino da Tuba
20	a) No currículo do ensino artístico
22	b) No Conservatório de Música do Porto
26	3. Documentos reguladores do processo de ensino aprendizagem
31	4. Observação
35	5. Lecionação
46	6. Reflexão sobre a prática pedagógica
49	Capítulo III – “O repertório musical português no ensino da Tuba”
49	1. Introdução
51	2. Tema, problemática e objetivos
54	3. Enquadramento contextual e teórico
57	4. Metodologia

59	5. Análise e discussão dos dados
62	6. Conclusão
64	Considerações finais
67	Referências bibliográficas
70	Anexos e Apêndices
	Anexo 1 – Programa da disciplina de Tuba do Conservatório de Música do Porto
	Apêndice 1 – Grelhas de observação
	Apêndice 2 – Planos de aula e grelhas de avaliação
	Apêndice 3 – Guião das entrevistas
	Apêndice 4 – Transcrição das entrevistas

Índice de figuras e tabelas

10	Figura 1 - Evolução do número de alunos do ensino especializado de Música entre o ano letivo 2001/2002 e 2006/2007
24	Figura 2 - Registo de frequência de alunos de Tuba no ano letivo de 1924/1925 no Conservatório de Música do Porto
10	Tabela 1 - Escolas Públicas do Ensino Vocacional de Música e respetivo n.º de alunos por curso e regime de frequência, em 2005/2006
23	Tabela 2 - Diversas nomenclaturas, por países, para designar Tuba e Eufónio
33	Tabela 3 - Grelha de Observação
37	Tabela 4 - Plano de Aula do aluno A
39	Tabela 5 - Plano de aula previamente adotado
44	Tabela 6 - Plano de Aula do aluno B

Introdução

O presente Relatório de Estágio resulta da Prática Educativa Supervisionada desenvolvida ao longo do ano letivo 2015/2016 no Conservatório de Música do Porto e do Projeto de Investigação construído sobre o tema “O repertório musical português no ensino da Tuba”.

Abordando, de forma sucinta, os vários aspetos inerentes ao estágio profissional, está espelhado neste trabalho o percurso do Mestrado em Ensino de Música, um percurso que se foi desenvolvendo e moldando, culminando na consolidação da prática pedagógica que reflete as competências adquiridas e desenvolvidas, ao nível das diversas áreas científicas lecionadas nas várias unidades curriculares que constituem o curso, através da discussão com os pares e com os docentes mas também decorrentes da personalidade e *profissionalidade* que vem a ser construída desde os primeiros anos de lecionação.

A prática pedagógica foi desenvolvida num dos Conservatórios da rede nacional pública de ensino de música, o Conservatório de Música do Porto, fundado em 1917, e, talvez, uma das escolas com mais história no ensino deste instrumento, cuja primeira referência recua a 1924, ano em que só existiam duas instituições com ensino oficial de música em Portugal.

No âmbito do estágio foram lecionadas aulas de Tuba a dois ciclos de ensino, terceiro ciclo do ensino básico e ensino secundário, a alunos que frequentam o regime integrado, na classe do Professor Avelino Ramos. A escola, na pessoa do professor cooperante, acolheu o estagiário da melhor forma, proporcionando todas as condições para que a prática pedagógica fosse desenvolvida sem constrangimentos.

Constituindo-se o ensino artístico especializado da música como uma secção do ensino em Portugal bastante complexa e intrincada, e carecendo a história do ensino da Tuba em Portugal de investigação, procurou-se contribuir de forma muito ínfima para estes dois temas ou problemáticas.

Organizou-se o relatório, e de acordo com as orientações, em três grandes capítulos, de forma a refletir todos os aspetos inerentes às unidades curriculares de Prática Educativa e Seminário de Investigação em Ensino da Música.

O primeiro, designado de “Guia de Observação da Prática Musical”, apresenta como objetivo fundamental de contextualizar a prática pedagógica. Considerou-se fundamental dividir este capítulo em dois grandes pontos, a saber, “A génese e o ensino

nos Conservatórios de Música Portugueses: do século XIX à atualidade” e “O Conservatório de Música do Porto: elementos da sua história e da sua organização”. Pretende-se, essencialmente, conhecer e situar o Conservatório de Música do Porto no panorama de ensino nacional, quer no que se refere à história como à legislação que o regulamenta.

Segue-se um segundo grande Capítulo intitulado “Prática de Ensino Supervisionada”. Este capítulo é o mais extenso de todo o trabalho pois pretende refletir toda a prática pedagógica desenvolvida ao longo do ano letivo. Assim, num primeiro ponto, “A construção da identidade profissional docente”, faz-se uma reflexão acerca da identidade docente e ideias-chave a ela referente, passando-se para um segundo ponto sobre “O ensino da Tuba”, subdividido entre o ensino da Tuba “No currículo do ensino artístico” e “No Conservatório de Música do Porto”. Este resultou de uma pequena consulta aos arquivos desta instituição de ensino na procura das primeiras referências ao ensino da disciplina. No terceiro ponto do capítulo centra-se a atenção nos “Documentos reguladores do processo de ensino aprendizagem”, ou seja, no Projeto Educativo, no Regulamento Interno e no Programa da disciplina de Tuba. O ponto quatro refere-se já à “Observação” da prática docente e o seguinte, cinco, à “Lecionação”. Se o primeiro intenta descrever, quase que como um relato as aulas do professor cooperante e refletir sobre as mesmas, o segundo pretende descrever as aulas lecionadas, mas também a ideologia dominante, a preparação e planificação, a reflexão pré lecionação e pós lecionação, e outros aspetos relevantes. O último ponto deste capítulo, “Reflexão sobre a Prática Pedagógica”, constitui-se como o momento de ponderar uma série de considerações sobre o decorrido.

O último Capítulo, “O repertório musical português no ensino da Tuba”, segue a estrutura de um artigo de investigação, e foi construído tendo em consideração um desafio lançado pelo professor Supervisor, Sérgio Carolino, que se conjugou a uma observação diária da atividade docente que já tem sido desenvolvida ao longo da última década, a inexistência de literatura portuguesa nos programas da disciplina.

Não só os artistas e agentes culturais denotam a *dominação e subalternidade* (nas palavras de Pinho Vargas), da cultura portuguesa em relação à Europa. Também o quotidiano do ensino da música em Portugal nos faz pensar que continua a persistir esta proximidade à tradição do repertório do centro europeu. Por vezes, os que se afirmam não seguidores deste “cânone clássico” são confrontados com acusações de defensores do *velho* nacionalismo e de “discursos de exaltação nacional reacionária e ilusória” (Vargas, 2010, pp. 493-494).

Muda-se o foco desta problemática geral da cultura portuguesa para o contexto do ensino especializado da música e verifica-se a quase ausência de repertório português no ensino da Tuba. Ousa-se afirmar e alargar esta quase ausência na generalidade do currículo do ensino artístico.

Partilha-se, contudo, a opinião de Sacristá e Gomez quando referem que “o objectivo básico de toda a atividade educativa é favorecer nos estudantes a elaboração pessoal do conhecimento e do significado a partir da sua experiência vital com a realidade, que reconstruam a cultura e não a adquiram simplesmente” (Sacristán & Gomez, 1992, p. 107).

Capítulo I – Guia de observação da prática musical

1. Conservatório de Música do Porto

a) A génese e o ensino nos Conservatórios de Música Portugueses: do século XIX à atualidade

Sendo a história do ensino da música em Portugal longa e bastante densa, importa neste trabalho recuar à fundação da primeira escola de música portuguesa, que se afasta das orientações sacras e se aproxima dos modelos de ensino musical do centro da Europa. É coincidente o aparecimento no centro da Europa dos primeiros modelos de instrumentos da família da tuba com a invenção e evolução do sistema de válvulas e pistões.

Esta laicização do ensino da música em Portugal tem início com a revolução liberal de 1834 e consequente extinção do Seminário da Patriarcal, apesar de continuar lá a ser ministrada uma aula de música. Também a Casa Pia ministrou uma aula de música a partir do ano 1833, posteriormente integrada no Conservatório de Lisboa aquando da sua fundação, em 1835. (Brito & Cymbron, 1992)

Anexo à Casa Pia, o Conservatório de Música de Lisboa, criado por D. Maria em 1835, ainda se aproxima aos modelos italianos de ensino ao ser entendido como um colégio para estudantes pobres, e não no sentido de uma escola pública. O corpo docente desta nova escola constituía-se por professores formados no Seminário da Patriarcal, facto condicionante a uma renovação do ensino, apesar do seu primeiro diretor, João Domingos Bomtempo ser conhecedor dos mais recentes métodos pedagógicos da Europa. A estrutura curricular, pensada inicialmente para dezasseis disciplinas, por razões económicas, funcionou com “um conjunto de seis aulas: a primeira de Preparatórios e Rudimentos, a segunda de Instrumentos de Latão, a terceira de Instrumentos de Palheta, a quarta de Instrumentos de Arco, a quinta de Orquestra e a sexta de Canto”. (Vasconcelos, 2002, p. 48).

Em 1838, o Conservatório de Música passa a ser parte integrante de um novo estabelecimento de ensino então criado, o Conservatório Geral de Arte Dramática, “dividido em tres Escolas, a saber: 1.^a a Eschola Dramatica, propriamente dita, ou de Declamação: 2.^a a Eschola de Musica: 3.^a a Eschola de Dança, Mimica, e Gymnastica especial” (Gomes, 2000). Com uma instabilidade latente nos primeiros anos de

funcionamento, em 1840 assume a designação de Conservatório Real de Lisboa, e no ano seguinte são aprovados os estatutos que referem como objetivos essenciais “o restaurar, conservar, e aperfeiçoar a litteratura dramatica e a língua portugueza, a musica e a declamação e as artes mímicas” (Gomes, 2000, p. 52). Além das suas funções pedagógicas inerentes, os professores teriam ainda a seu cargo “formar métodos, compêndios e obras elementares para as suas aulas”, e, enquanto tal não fosse possível, seriam adotados “os métodos do Conservatório de Paris, e as obras dos autores clássicos” (Vasconcelos, 2002, p. 49).

Esta instituição de ensino é marcada, ao longo do século XIX, por um clima de instabilidade decorrente, quer de questões económicas e políticas, quer por divergências de opinião sobre a qualidade da sua formação de músicos. Desde a extinção da escola de Dança em 1869, passando pelas reformas dos currículos dos anos 1888 e 1898, o Conservatório Real de Lisboa necessitava de “direção e recursos materiais, para natural expansão de um estabelecimento, que tem, necessariamente, de acompanhar a importante evolução musical que se operou nos grandes centros” (Caspurro, 1992, pp. 49-50).

A Implantação da República, a 5 de outubro de 1910 traz alterações no ensino em Portugal, nomeadamente, a instituição e alargamento da escolaridade obrigatória e gratuita. Contudo, imbuída no espírito patriótico e cívico, a primeira grande reforma do ensino da música no século XX, e um marco na história do ensino da música em Portugal, foi pensada e levada a cabo por, no ano de 1919, Vianna da Motta, conjuntamente com outra figura de destaque no panorama musical da época, Luís de Freitas Branco.

Apontados os problemas fundamentais do ensino da música em Portugal, principalmente motivados pelos “processos de ensino antiquados”, introduzia-se o ensino das Ciências Musicais e modernizava-se os modelos de ensino individual (Decreto n.º 5546, 1919). Era também obrigatoriedade dos docentes a participação em concertos públicos promovidos pelo Conservatório, agora denominado de Conservatório Nacional de Música.

A estrutura curricular passa a dividir-se em vários cursos divididos em três graus: elementar, complementar e superior (Decreto n.º 5546, 1919).

De âmbito municipal, é criado em 1917 o Conservatório de Música do Porto, com modelos pedagógicos e com organização diferenciada e independente do Conservatório de Lisboa, reorganizando-se a partir de 1919 no sentido de uma aproximação ao modelo lisbonense. Somente em 1972 esta instituição de ensino passa para domínio do Ministério

da Educação Nacional, passando a reger-se pelas normas vigentes para o Conservatório Nacional.

Uma nova reformulação e legislação surge em 1930, passando o Conservatório Nacional a ser dependente do Estado, numa tentativa de simplificação do ensino com a extinção de algumas disciplinas e uma redução dos conteúdos noutras, constituindo-se também como reflexo do sistema político que evidenciava quase uma total ausência de investimento na cultura e uma nítida tendência para o controle ideológico. Vianna da Motta, diretor da secção de música do Conservatório, e Luís de Freitas Branco, subdiretor, adotaram uma atitude de resistência a esta nova organização que, segundo o Preâmbulo que a decreta não traria somente “vantagens de ordem pedagógica, administrativa, disciplinar e económica, mas também vantagens de ordem artística” (Decreto n.º 18881, 1930). Esta atitude de resistência marcará meio século da história deste estabelecimento de ensino, e será assumida por inúmeras figuras de referência da música portuguesa, entre as quais, João de Freitas Branco, Ivo Cruz e Fernando Lopes Graça.

Sob direção de Ivo Cruz, os professores do Conservatório Nacional elaboraram um projeto de reforma do ensino ministrado neste estabelecimento em 1966, visto como uma crítica à política do Estado Novo e como uma referência aos ideais propostos nos anos trinta, por Vianna da Motta.

Com a designação de Conservatório Regional de Aveiro, foi inaugurado em 1960, o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro. Na cidade de Braga, por força do empenho de Adelina Caravana, é inaugurado a 7 de novembro de 1961 o Conservatório de Música de Braga, que começa por ser uma instituição particular de tipo associativo. Pelo interesse e procura desta instituição, logo no ano seguinte, muda-se para instalações de maiores dimensões, tendo sido transformada em Escola Piloto de Educação Artística pelo Ministério em 1967, reconhecendo-se a sua importância no âmbito artístico-pedagógico. A fundação destas duas instituições teve o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

No seguimento da ideologia, e posterior reforma, de Veiga Simão em que “a educação deveria ser concedida a todos os Portugueses numa base meritocrática, para permitir aos mais capazes a integração na elite da Nação, independentemente de determinantes sociais e económicas” (Stoer, 1983, p. 803), o ensino artístico da música da década de setenta ficou marcado pela realização de experiências pedagógicas permitindo, em determinados estabelecimentos de ensino, o funcionamento de escolas-piloto num período de tempo limitado. O ano letivo de 1971/72 no Conservatório Nacional

foi conturbado, devido à rejeição por parte do corpo docente às alterações propostas no Projecto do Sistema Escolar. O parecer do Conservatório Nacional sobre este projeto é claramente positivo quanto à valorização de uma reforma da estrutura do ensino artístico e à criação de níveis superiores de ensino da música. Contudo, é manifesto o desagrado relativamente ao início tardio do ensino do instrumento musical, a escassa formação básica de um músico e a redução da formação musical lecionada (agora somente constituída por quatro anos de formação secundária e três de formação superior). É referida também a necessidade de preparação psicopedagógica dos docentes e a fraca formação existente.

“A partir de 1971 o ensino do Conservatório Nacional foi colocado em regime de experiência pedagógica; ao abrigo deste regime reorganizaram-se os planos de estudos e os programas e tentou-se, por um lado, a integração do ensino artístico com o ensino geral do mesmo nível e, por outro, a integração na mesma instituição do ensino de várias artes. Deste modo, para além dos cursos de Música e de Teatro, tradicionalmente ali ministrados, foram criados os cursos de Dança, de Cinema e de Educação pela Arte” (Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de julho).

É também na década de 70 que é convertido o Centro de Estudos Gregorianos em estabelecimento de ensino público, visando a investigação e ensino nesta área particular de conhecimento.

A reforma de 1971, denominada de experiência pedagógica, vigorou até 1983, ano em que o ensino vocacional de música é integrado no esquema geral de ensino regular, através do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de julho. Alterações profundas são implementadas no funcionamento da, agora designada, Escola de Música do Conservatório Nacional, e escolas afins, até então à margem do sistema, constituindo-se como estabelecimentos de ensino onde os alunos recebiam a sua formação desde o primeiro grau ao ensino superior. Esta reforma, muito contestada, decreta que os níveis básico e complementar estarão a cargo dos conservatórios, e que o nível superior é transferido para as então criadas Escolas Superiores de Lisboa e do Porto, inseridas no Ensino Superior Politécnico.

O Decreto-Lei n.º 310/83 prevê a integração do ensino vocacional da música e da dança ao nível do ensino preparatório e secundário, e determina que, no nível da educação pré-escolar e do ensino primário, o ensino da música visa a deteção e desenvolvimento das aptidões da criança; no nível do ensino preparatório e secundário unificado visa a aquisição das bases gerais da formação musical e da execução dos instrumentos; os cursos complementares do ensino secundário, de carácter

profissionalizante, comportam os cursos de Formação Musical, Instrumentos, Canto e Dança; os planos de estudo dos cursos gerais e complementares integrarão disciplinas de formação específica e vocacional e disciplinas de formação geral dos correspondentes níveis de ensino; estes planos de estudos poderão ser ministrados nos estabelecimentos de ensino da música, em regime integrado (leccionando-se também as disciplinas de formação geral), em simultâneo num estabelecimento de ensino de música e numa escola preparatória ou secundária de forma articulada ou em escolas preparatórias e secundárias, em que sejam ministradas as disciplinas de formação específica do ensino da música. Destaque-se, quanto ao ensino superior, o nº 2 do artigo 7º do Decreto-Lei 310/83, em que “O diploma de um curso complementar de Música ou de Dança é condição normal para ingresso nos respectivos cursos superiores de Música ou de Dança, bem como noutros cursos de ensino superior, nos termos da lei geral que regula o ingresso no ensino superior”. Esta disposição nunca se chegou a concretizar, já que o acesso ao ensino superior faz-se, ainda hoje, através da realização de prova específica de ingresso a concurso local.

A Lei de Bases do Sistema Educativo, Lei n.º 46/86, altera novamente o panorama do ensino artístico especializado português, determinando que em “escolas especializadas do ensino básico podem ser reforçadas componentes de ensino artístico” e que “podem ser criados estabelecimentos especializados destinados ao ensino e prática de cursos (...) de índole artística”. Através da reorganização curricular proposta, a formação artística integrará o sistema educativo, do 1º ciclo ao ensino secundário.

“Desde 1983 até hoje, vários foram os Decretos ou Portarias que o tentaram fazer [impor as disposições referidas no Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho], mas sempre sem grande sucesso” (Sousa, 2003, p. 12).

A Portaria n.º 294/84, de 17 de maio, aprova o plano de estudos dos cursos gerais de música, do 2.º e 3.º ciclo do ensino básico, e o plano de estudos do curso complementar de música do ensino secundário, definindo-se por Despacho em 1984 e 1985, respetivamente, o funcionamento dos cursos aprovados em regime articulado e supletivo.

Integrando duas escolas particulares da cidade, é criado em 1985, o Conservatório de Música de Coimbra.

Considerando a educação artística como parte integrante e indispensável à formação integral e equilibrada do aluno, o Decreto-Lei n.º 344/90 de 2 de novembro, Lei-quadro para o Ensino Artístico Especializado, vem estabelecer as bases gerais da organização da educação artística pré-escolar, escolar e extraescolar, desenvolvendo os

princípios evidentes na Lei n.º 46/86 de 14 de outubro, Lei de Bases do Sistema Educativo.

A partir dos anos 90, e como característico numa sociedade cada vez mais regulamentada, foram vários os documentos legislativos aprovados no que respeita ao ensino da música.

Refira-se apenas os essenciais e mais recentes para a compreensão da temática exposta.

A Portaria n.º 1196/93, de 13 de novembro aprova os planos curriculares a ministrar no Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian, em Braga, criada pelo Decreto-Lei n.º 352/93 como escola especializada no ensino da música e a homologação dos cursos ministrados no Conservatório Nacional e escolas em regime de experiência pedagógica é definida por Portaria em 1998.

“Com o objetivo de contribuir, simultaneamente, para uma maior simplificação e uma menor dispersão legislativa”, surgem as Portarias n.º 225/2012, de 30 de julho e 243-B/2012, de 13 de agosto. A primeira cria os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano dos 2º e 3º ciclos do Ensino Básico e estabelece o regime de organização, funcionamento, avaliação e certificação, assim como o regime organizativo das iniciações em Dança e em Música no 1º ciclo do Ensino Básico. A segunda cria os Cursos Secundários Artísticos Especializados da Dança, de Música, de Canto e de Canto Gregoriano, aprova os seus planos de estudos e regulamenta diversos aspetos de funcionamento dos mesmos, nomeadamente, constituição das turmas, gestão de currículo, admissão, matrícula, avaliação e certificação.

Conforme o exposto, verifica-se que, a partir da década de oitenta, e numa tentativa de uniformização de procedimentos, a legislação do ensino artístico sofre alterações constantes. Vive-se hoje numa rede intrincada de leis, que regulamentam os diversos aspetos inerentes ao funcionamento dos estabelecimentos de ensino, as quais, acarretam para a comunidade educativa uma série de indefinições.

Já no Decreto-Lei nº 344/90, de 2 de novembro era reconhecida a educação artística como “insuficiente, incompatível com a situação vigente na maioria dos países europeus”. Referia-se ainda que “a extrema complexidade intrínseca desta área da educação e a sua sempre problemática inserção e articulação no sistema geral de ensino, a par da natureza muito especializada deste domínio [...], são alguns dos factores que explicam este estado de coisas”. Esta problemática inserção e articulação no sistema geral de ensino, foi atenuada pelo último conjunto de Portarias de 2012. No entanto, existem aspetos que, na vida prática da escola, ainda se encontram indefinidos.

De acordo com os dados constantes no relatório final do Estudo de Avaliação do Ensino Artístico, datado de 2007, a área artística vocacional de Música é ministrada em 6 escolas vocacionais públicas (a saber, Conservatório de Música do Porto, o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, o Conservatório de Música de Coimbra, a Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa e o Instituto Gregoriano de Lisboa) e em 98 particulares e cooperativas. Os alunos, à data da publicação do relatório, frequentavam os vários regimes de ensino distribuídos conforme a tabela 1.

Tabela 1 - Escolas Públicas do Ensino Vocacional de Música e respetivo n.º de alunos por curso e regime de frequência, em 2005/2006

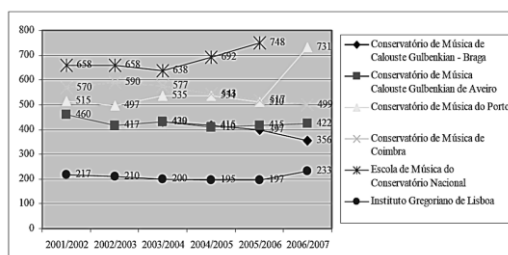
NUT II	Escola	Regime de Frequência									Total por Escola
		Integrado			Articulado			Supletivo			
		Iniciação	Curso Básico	Curso Complementar	Iniciação	Curso Básico	Curso Complementar	Iniciação	Curso Básico	Curso Complementar	
Norte	Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian – Braga	159	199	37	-	-	-	-	-	58	453
	Conservatório de Música do Porto	-	-	-	-	31	1	132	355	122	641
Centro	Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro	-	-	-	-	5	-	84	315	63	467
	Conservatório de Música de Coimbra	-	-	-	-	10	1	57	324	249	641
Lisboa	Escola de Música do Conservatório Nacional	-	-	35	-	54	2	184	350	227	852
	Instituto Gregoriano de Lisboa	-	-	-	-	47	2	37	130	59	275
	Total por Curso	159	199	72	0	147	6	494	1.474	778	3.329
Total por Regime		430			153			2.746			

Fonte: Relatório final Estudo de avaliação do ensino artístico, 2007

Estes dados, apesar de significativos, encontram-se já desatualizados, não só no que concerne ao número de alunos, mas também aos regimes de frequência. O n.º de alunos aumentou significativamente em todas as escolas e o regime integrado ou articulado, e funciona nos vários níveis de ensino em quase todas as escolas públicas de música.

Assim, à figura 1, que apresenta uma evolução francamente positiva no número de alunos do ensino da música em cinco anos, faltam ainda os dados mais atuais que demonstrariam um crescimento ainda mais acentuado. Além deste crescimento, os regimes de frequência das escolas privadas são cada vez mais diversificados com uma expansão do regime articulado.

Figura 1 - Evolução do número de alunos do ensino especializado de Música entre o ano letivo 2001/2002 e 2006/2007



Fonte: Relatório final Estudo de avaliação do ensino artístico, 2007

b) O Conservatório de Música do Porto: elementos da sua história e da sua organização

Impulsionado pela criação do Conservatório Nacional em 1835, a cidade do Porto sentia, já desde a segunda metade do século XVIII, a necessidade da criação de uma instituição pública destinada ao ensino da Música. Várias tentativas foram realizadas, das quais se destaca a proposta solicitada pela Direção Geral da Instrução Pública do Professor Ernesto Maia, que não tiveram seguimento devido a condicionamentos económicos. Mais consistente e com estrutura para sensibilizar o poder local para este empreendimento, surge a proposta do pianista e diretor de orquestra Raimundo Macedo, insigne figura da vida musical portuense, que, desde 1911, vinha a desenvolver um conjunto de iniciativas que contribuiriam para a fundação da instituição de ensino.

No entanto, recuando ao século XIX portuense, a atividade de ensino musical na cidade não era inexistente. Embora com curta duração, devem ser citados o Colégio dos Meninos Órfãos, a Escola Popular de Canto, a Aula de Música do Liceu da Trindade ou a Academia do Palácio de Cristal, como instituições particulares de ensino da música. De referir também o impulso da atividade musical da cidade promovido pela *Sociedade Filarmónica*, *Sociedade de Concertos* e *Orpheon Portuense*.

“Moreira de Sá, com a criação do «Orpheon Portuense», organismo então único em Portugal, dera os últimos retoques a um longo e metódico trabalho cultural: à obra do levantamento do nível estético dos espetáculos musicais e da mentalidade dos músicos e do público da capital do Norte. Desde criança ouvi dizer que no Porto havia público para «música clássica», o que não sucedia em Lisboa” (Freitas Branco L. , 1947, pp. 70-71).

“Em reunião levada a efeito a 17 de maio de 1917, a Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto, composta pelo então Presidente Eduardo dos Santos Silva, por Armando Marques Guedes e Joaquim Gomes de Macedo, foi incumbida de estudar a organização de um conservatório de música nesta cidade. Finalmente, a 1 de julho de 1917, o Senado da Câmara Municipal do Porto aprovou por unanimidade a criação do Conservatório de Música do Porto” (Conservatório de Música do Porto, 2014, p. 2). Aprovada a sua criação, a primeira direção foi assumida por Moreira de Sá como diretor e Ernesto Maia como subdiretor.

Distribuídos pelos cursos de Piano, Canto, Violino e Viola, Violoncelo, Instrumentos de Sopro e Composição, o número de alunos do primeiro ano letivo ascendeu a 339. O corpo docente inicial contava com figuras como Raimundo de Macedo,

Joaquim de Freitas Gonçalves, Luís Costa, José Cassagne, Pedro Blanco, Óscar da Silva, Ernesto Maia, Moreira de Sá, Carlos Dubbini, José Gouveia, Benjamim Gouveia e Angel Fuentes.

Se inicialmente o Conservatório de Música possuía autonomia administrativa, pedagógica e financeira, conferida pela Câmara Municipal do Porto, embora supervisionada pela Comissão Executiva, em 1924 perde a autonomia pedagógica regendo-se pelos programas do Conservatório Nacional.

No ano de 1929, o Decreto 18:677, no seu artigo 5º, dita que “São criadas junto do Conservatório de Música do Porto: uma biblioteca de arte musical, um museu instrumental, a bolsa de subsidio aos alunos do Conservatório e a Orquestra Sinfónica Municipal do Porto”.

Começa por ser instalado no Palacete dos Viscondes de Vilarinho de S. Romão, passa pelo Palacete Pinto Leite, e atualmente ocupa parte do antigo edifício do Liceu D. Manuel II, juntamente com a Escola Secundária Rodrigues de Freitas, partilhando com esta algumas zonas de serviços comuns (refeitório, bar, laboratórios e espaços para educação física). “A estes espaços requalificados, acresce um edifício construído de raiz onde se encontram instalados, de entre outros, os seguintes equipamentos: auditórios, biblioteca/centro de recursos, sala de orquestra, *piano bar* e salas destinadas ao 1.º ciclo do ensino básico” (Inspeção Geral da Educação e Ciência, 2014-2015, p. 2).

Uma das seis escolas públicas do Ensino Artístico Especializado da Música, pertence a um ramo específico do sistema educativo português, rege-se por documentos, normativos e legislação própria. Estas normas têm vindo a ser reformulados e reorientadas ao longo das últimas décadas muito devido ao crescimento da rede pública e privada. Destacam-se, neste contexto, os últimos normativos: para o ensino secundário a Portaria 243-B/2012, de 13 de agosto; e para o ensino básico a Portaria 225/2012 de 30 de julho.

Este estabelecimento de ensino pretende ultrapassar o âmbito pedagógico, constituindo-se também como uma instituição de dinamização cultural da cidade do Porto. Foi-lhe confiado o espólio de músicos de referência, entre os quais, Guilhermina Suggia, Nicolau Medina Ribas, Moreira de Sá, Claudio Carneyro, Óscar da Silva ou Berta Alves de Sousa.

Nas primeiras sete décadas de funcionamento o Conservatório de Música do Porto oferecia todos os níveis de ensino da música. Esta situação é alterada pela reforma do ensino artístico da década de 80. No ano letivo 2008/2009 inicia um novo caminho promovido pela inclusão e oferta do ensino integrado da música.

“Nos anos mais recentes as condições materiais e humanas, entretanto criadas, conduziram a escola ao desenvolvimento de outras formas de organização e oferta formativa, nomeadamente com o alargamento da frequência a outros regimes, até então impraticáveis. Mas, apesar de um aumento progressivo da frequência em regime integrado, continua a registar-se um número significativo de matrículas no regime supletivo” (Conservatório de Música do Porto, 2014, p. 2)

Com a missão principal de “Garantir uma formação integral de excelência na área da Música, orientada para o prosseguimento de estudos” (Conservatório de Música do Porto, 2014, p. 10), para além do primeiro ciclo do ensino básico em regime integrado e supletivo, o Conservatório de Música do Porto oferece, atualmente, os Cursos Básico e Secundário de Música e o Curso Secundário de Canto nos regimes integrado, articulado e supletivo. Os cursos do ensino secundário podem assumir a vertente Jazz. Para além destes ainda constituem oferta deste estabelecimento de ensino os cursos livres na vertente clássica, tradicional e jazzística.

No ano letivo 2014/2015 os alunos, num total de 1057, encontravam-se distribuídos da seguinte forma: 462 inscritos no regime integrado – 95 no 1º ciclo, 96 no 2º ciclo, 191 no 3º ciclo e 80 no ensino secundário – 71 em regime articulado e 524 no regime supletivo.

Este estabelecimento de ensino, no mesmo ano letivo, contava com 175 docentes, 111 integrantes do quadro de escola e os restantes contratados. Dezasseis elementos constituíam o grupo de pessoal não docente.

No que se refere aos resultados académicos, no triénio 2011/12 a 2013/14, 100% dos alunos do regime integrado transitaram ou concluíram os anos de escolaridade. Na avaliação externa, todos os níveis de ensino superaram a média dos resultados nacionais.

As atividades integrantes do plano anual são maioritariamente dedicadas à área da música e sobretudo sob a forma de apresentação pública, nomeadamente concertos, audições e concursos.

“Há um bom relacionamento entre alunos, docentes e não docentes, com respeito e atenção pelos direitos e deveres mútuos. Em situações pontuais, os casos mais problemáticos têm merecido uma atenção especial por parte da direção, por forma a não afetar os processos de aprendizagem de outros alunos” (Inspeção Geral da Educação e Ciência, 2014-2015, p. 4).

Numa espécie de síntese, destaque-se as principais linhas orientadoras do projeto educativo e ideologia atual deste estabelecimento de ensino:

“a) A preparação dos alunos, através de uma formação de excelência, orientada para o prosseguimento de estudos, no ensino superior; para a entrada no mercado de trabalho, em profissões de nível intermédio; para o desenvolvimento cultural do indivíduo, numa perspetiva de formação integral; b) A formação específica do aluno, proporcionando-lhe o conhecimento e domínio das diversas áreas que integram a sua formação musical. Esta deverá contemplar uma sólida formação ao nível da prática instrumental; uma aprofundada formação teórico-prática ao nível das ciências musicais; uma elevada capacidade de leitura musical; um domínio interpretativo de diferentes géneros e estilos musicais; familiaridade com o repertório contemporâneo e competências para a sua interpretação; prática continuada de música de conjunto” (Conservatório de Música do Porto, 2014, p. 11).

Capítulo II – Prática de ensino supervisionada

1. A construção da identidade profissional docente

Antecedendo a exposição da experiência pedagógica no Conservatório de Música do Porto, considera-se importante uma reflexão sobre a atividade pedagógica e a posição e postura em relação a ela. A definição da identidade profissional do professor de música apresenta-se complexa e constrói-se de forma diferenciada em relação à restante comunidade docente. Considera-se, então, fundamental na construção da identidade profissional do professor de música os conceitos de professor-músico, de professor reflexivo e de motivação.

A definição da identidade estabelece-se com referências e paralelos estabelecidos ao longo da vida e que definem sujeitos sociais mais próximos ou mais afastados de determinados grupos, conduzindo a determinados comportamentos aceites no grupo social pertencente, resultando da interação indivíduo e coletivo. As regras do grupo são assimiladas, podendo ser formais ou informais, e determinam a postura e atitude perante o mesmo. A identidade profissional relaciona-se também diretamente com o trabalho e respetivas tarefas em si, e com a identificação de um futuro na realização de determinadas funções, permitindo que os sujeitos se reconheçam perante determinadas circunstâncias. “A identidade como profissão diz respeito ao significado pessoal e social que a profissão tem para a pessoa” (Libâneo, 2004, p. 73).

A profissão docente é, desta forma, constituída por um conjunto de atitudes, valores, crenças, conhecimentos e habilidades partilhadas pelo grupo social. Na identidade docente estão espelhadas as características individuais de cada um dos professores que, por sua vez, são determinadas pelos valores sociais implícitos e condicionadas pelos valores políticos. É um processo dinâmico que é regulado por fatores sociais e históricos.

No nosso país a profissão docente manifesta, nas últimas décadas, a necessidade de reconstruir a sua identidade e os seus valores, dentro de uma nova cultura e de regras éticas que se baseiem em fornecer serviços de qualidade. E, no intento de atribuir um sentido à ação pedagógica atual, os professores precisam de encontrar novos valores para a sua profissão, “precisam de edificar normas e regulações profissionais que substituam os enquadramentos administrativos do Estado” (Nóvoa, A. (Org.), 1995, p. 29).

Este repensar da profissão conduz à postura reflexiva que o professor deve adotar.

Day (2004) propõe a conjugação da prática reflexiva baseada com a investigação-ação colaborativa numa combinação da “procura de uma renovação individual com a procura da melhoria da escola” (2004, p. 172). Esta ideia alia a reflexão individual à coletiva numa perspetiva mais abrangente e com maior probabilidade de sucesso.

A reflexão, constituída como uma forma de autoavaliação e motivação, renova a prática docente e conduz à construção de uma identidade pedagógica baseada na partilha, no trabalho colaborativo, criatividade e produção de conhecimento contribuindo, desta forma, para a melhoria de todo o processo de ensino-aprendizagem. O conceito de professor investigador pode então também funcionar como agente de mudança, segundo o qual, o professor investiga, pergunta, discute e coloca em exercício, no mesmo ambiente, a possível solução para determinado problema.

Contudo, diariamente o professor confronta-se com conflitos internos à profissão e externos a ela, sejam eles alunos, colegas, comunidade escolar, regras de organização do sistema educativo. E aqui parece pertinente apontar uma questão levantada por Nóvoa: “E será que muitos dos professores de hoje não são bem menos reflexivos (por falta de tempo, por falta de condições, por excesso de material pronto-a-vestir, por deslegitimação face aos universitários e aos peritos) do que este [o] professor dos anos trinta?” (Nóvoa, Percursos profissionais e aprendizagem ao longo da vida, 2007, p. 23).

Na sociedade atual o professor vê-se condicionado por inúmeros fatores, sejam eles económicos, sociais ou políticos, o que, inúmeras vezes, implicam uma atitude menos reflexiva que pode conduzir a um menor sentido de pertença em relação ao grupo profissional.

O professor de música está ainda condicionado por pressupostos ideológicos e estéticos inerentes às comunidades artísticas, bem como à conceção do que é ser-se músico.

“Sendo um grupo social relativamente pequeno, no contexto dos professores em geral, o percurso sóciohistórico dos docentes de música, os seus modos de aprendizagem, socialização e de inserção socioprofissional, têm conduzido a um certo sentido de diferença em relação aos outros o qual se alicerça na representação dominante e reclamada de ‘especificidade’” (Vasconcelos, 2001, p. 1).

A construção social do docente de música situa-se entre a profissão de músico e a profissão de professor, exigindo-se, habitualmente, que o professor de música seja um

excelente intérprete, num intermédio entre educação e cultura, devendo, frequentemente, exercer estas duas funções em simultâneo.

Assim, a identidade profissional do professor de música assenta numa sociedade com muitos centros, que por vezes são concorrentes, e na qual o ator se adapta às exigências do sistema em que, em determinado tempo, está inserido.

Vasconcelos defende que existem diferentes formas de construir a imagem que o professor de música faz de si mesmo, dependendo sempre da dicotomia músico-professor. A primeira perspetiva é a do músico instrumentista, ou seja, o professor que se identifica, em primeiro lugar, na profissão de instrumentista desvalorizando, por vezes, a sua função de professor. A afirmação: eu sou em primeiro lugar intérprete, ainda hoje é bastante comum. Na perspetiva do músico que ensina, embora a referência seja a profissão de músico, a profissão de professor já ganha mais significado em relação à perspetiva anterior, sentindo que tem a necessidade de transmitir os seus conhecimentos e saberes, trabalhando para o desenvolvimento musical dos alunos. Na perspetiva do professor de música há um equilíbrio entre o ser-se professor e o ser-se músico já que este profissional não entende uma atividade sem a outra.

Este último grupo apresenta um sentido de pertença e identidade em relação à escola. Geralmente encontra-se envolvido em vários projetos de natureza musical no âmbito da comunidade escolar e fora desta. Este professor promove os seus alunos na comunidade pois considera importante a relação dos próprios alunos com o ambiente cultural e artístico da sociedade que o rodeia. Profissionalmente estas pessoas consideram-se professores em primeiro lugar, mas movem-se em projetos em que desempenham as duas funções, a de músico e a de docente.

“Os modos de ser, de olhar e de exercer a profissão, as identidades detectadas, influenciam os processos de trabalho artístico e docente, bem como, os modos como encaram o conservatório enquanto organização, numa polifonia de olhares e sentidos com diferentes tipos de ortodoxias e heterodoxias, muitas vezes contraditórios, que importa conhecer, compreender e analisar, de forma a que, num contexto cada vez mais incerto e paradoxal (Handy, 1992, 1994; Naisbitt, 1994; Nóvoa, 1989), as exigências que se colocam, a nível educativo e artístico, lhes permitam saber gerir diferentes mundos e realidades (Boltansky & Thevenot, 1991, Demailly, 1987), informações e saberes cada vez mais heterogêneos, sem, contudo, perderem as suas características distintivas” (Vasconcelos, 2001, p. 10).

E se é complexa a definição da profissão do professor de instrumento, a motivação dos seus alunos também não é tarefa simples.

“Ao conceito de motivação está subjacente uma noção de força que move, que impele os sujeitos e orienta a sua função num determinado sentido. Tem adquirido diversas conotações, sobretudo em função das metas pessoais, que exprimem, cognitivamente, a razão ou o porquê das escolhas e do esforço” (Balancho; Coelho (citado em Paiva e Lourenço), 1996, p. 17).

A motivação é processo complexo e exigente que deve percorrer três níveis: estimular, direcionar e manter determinado comportamento. Por vezes, no ensino do instrumento musical, torna-se muito difícil operacionalizar e ultrapassar o primeiro nível.

A motivação intrínseca, extrínseca, o uso de recompensas e as metas de realização são tidos como fatores essenciais para o conhecimento sobre a questão da motivação (Boruchovitch & Bzuneck, 2004). Embora coexistentes, a motivação intrínseca parte do indivíduo e deriva de razões pessoais, podendo ser definida como algo inato que persiste mesmo sem um reforço externo. Em contexto educativo o aluno, simplesmente pelo interesse e satisfação, concretiza as tarefas e as atividades. Por outro lado, a motivação extrínseca advém do exterior, das consequências e beneficiação de determinada ação ou comportamento, existindo a necessidade de reforço e recompensa. Se a motivação extrínseca pode ser útil para fomentar a motivação intrínseca, sendo muito promovida na pequena infância, a motivação intrínseca é mais duradoira, mantém a motivação do indivíduo e maior promotora do desempenho dos alunos, constituindo-se como uma fonte natural de aprendizagem e realização e que resulta numa aprendizagem sistemática, criativa e de qualidade.

Neste aspeto referente à motivação dos alunos, não se pode avaliar qual o agente educativo com maior importância, mas, na construção da identidade docente, importa refletir sobre o papel do professor e como a utiliza como estratégia de aprendizagem. Para os mais jovens, o entusiasmo e a vivacidade do docente, a postura positiva e com sentimento de sucesso, é elementar sob o ponto de vista motivacional (Davidson 1996, citado por Pinto, 2003). Estas características são partilhadas pelo professor reflexivo (Kemp, 1995, citado por Pinto, 2003), um professor capaz de observar os alunos e a ele próprio e que, mediante as necessidades, evidências e respostas, altera a sua conduta. O professor que motiva não deve esquecer a importância do esforço e dos pontos de excelência e de desistência de cada aluno e da necessidade de ajuste dos objetivos de acordo com eles.

Ainda é habitual que problemas motivacionais sejam atribuídos à falta de qualidade ou competência dos agentes educativos. Ressalve-se que, apesar do papel

significativo destes, outros agentes são fundamentais no impulso e manutenção motivacional, nomeadamente, o aluno, a família e o meio envolvente.

“(…) a motivação dos alunos é afectada por aquilo que os alunos acreditam ser verdade acerca deles próprios. Essas ideias sobre si são construídas principalmente através da interacção com pais, família próxima e amigos, e passam a constituir uma parte importante da estrutura da sua personalidade (Hallam, 2000). Também os professores contribuem para a construção ou modificação desta percepção de si, alterando as crenças acerca das suas capacidades, do seu potencial de aprendizagem, ou da origem das suas dificuldades. Estas modificações, uma vez implantadas, produzirão modificações na velocidade e a qualidade das aprendizagens futuras desses alunos” (Dweck & Molden, 2005; Dweck, 2006, citado em Cardoso 2007, p. 4).

2. O ensino da Tuba

a) No currículo do ensino artístico

A Tuba é um instrumento musical bastante recente, comparativamente à maioria dos restantes instrumentos oferecidos no ensino artístico especializado. Neste sentido, o ensino deste instrumento é também, e como se pode aferir no capítulo 3, complexo de analisar, disperso no tempo e no espaço e, em Portugal, difícil de traçar. Sendo um instrumento que, na sua configuração atual, apenas se começa a definir no século XIX, olhemos para a história do ensino artístico em Portugal com destaque para a lecionação deste instrumento. Sabendo que um estudo aprofundado não cabe neste relatório, apresenta-se apenas o possível pela revisão da bibliografia existente.

Recuando novamente à fundação do Conservatório Nacional de Lisboa, sob direção de João Domingos Bomtempo, com um plano inicial ambicioso constituído por dezasseis disciplinas e dezasseis professores, funcionou com apenas seis disciplinas com um professor cada. Uma delas eram os instrumentos de latão ministrada por Francisco Hukembuk, não se sabendo quais os instrumentos lecionados.

Os primeiros anos de funcionamento desta escola foram muito conturbados, sendo os estatutos apenas aprovados no ano de 1841, depois de ser designado presidente honorário o Rei D. Fernando e ter sido designado de Conservatório Real de Lisboa. Nesta altura não é feita qualquer referência aos primeiros modelos de Tuba, mas designando-se uma disciplina de aula de Trompa, de Clarim e de Trombone.

E se, em 1869 ainda se designa o curso como de instrumentos de metal, no artigo 2º do Decreto de 6 de dezembro de 1888 surge já, autonomamente, a disciplina de Sax-horne que, tal como a disciplina de Trombone, seria lecionada por um período de três anos para obtenção da especialização no curso Geral, não existindo curso superior para este instrumento.

Uma década mais tarde, surge nova alteração curricular e desaparece a designação de Sax-horne para dar lugar a Contrabaixo, Trombone e congéneres, e Trompete, Clarim e congéneres. Certamente que os instrumentos da família da Tuba seriam um destes congéneres, a mesma designação que surge na legislação de 1901, mas desta vez, com a duração de quatro anos para a conclusão do curso para Trombone e congéneres e de cinco para Trompete, Clarim e congéneres.

A reforma de Vianna da Motta, aprovada pelo Decreto n.º 5546, de 9 de maio de 1919, para além de uma série de alterações organizacionais e pedagógicas de base, altera a designação da escola para Conservatório Nacional de Música, constando do plano curricular os cursos e disciplinas de Sax trompa e de Tuba, divididas, tal como todos os instrumentos, em três níveis de ensino: elementar, complementar e superior (com a duração de dois anos, dois anos, um ano, respetivamente). Estávamos no ano de 1919, e a reforma foi levada a cabo por um pianista, compositor e pedagogo que contactou com a realidade do centro da Europa. A criação, neste momento, da disciplina de Tuba certamente refletiria esta aproximação à ideologia de ensino estrangeiro.

Em 1930, é publicado o Decreto n.º 18881 que aponta já para condicionalismos políticos ao juntar o Conservatório Nacional de Música e o Conservatório Nacional de Teatro numa única instituição e ao afirmar que as dificuldades destas instituições advinham da “demasiada extensão de alguns cursos” e do “excesso de disciplinas literárias”, defendendo “simplificar a organização do ensino, sem prejuízo da sua eficiência, e em harmonia com os princípios da pedagogia musical e com os superiores interesses das artes que se professam nos conservatórios, porquanto no domínio da instrução artística, o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem” (Decreto n.º 18881, 1930). Nesta reforma o curso de Tuba é incluído nos cursos e disciplinas com a duração de quatro anos. A contestação a esta reforma foi tal e com tamanhas repercussões, por muitos considerada uma forma de estrangulamento e controlo do ensino da música em Portugal por parte do Estado Novo, que não se assistiu a nenhuma outra de tal dimensão até aos anos oitenta.

Na proposta de reforma de 1966 o curso e disciplina de Tuba apresenta a duração de cinco anos de curso geral, sendo muito curiosa a proposta do curso e disciplina de Bombardino. E, se no primeiro não era oferecido curso superior, no segundo, Bombardino, para além do curso geral de cinco anos, poder-se-ia prosseguir para o curso superior com duração de dois anos.

Esta reforma não foi praticada e na década de setenta, o Conservatório Nacional é colocado em regime de experiência pedagógica, podendo introduzir alterações aos planos de estudos, programas, métodos, condições de ensino, de exames e de acesso. No leque de cursos e disciplinas do regime de experiências pedagógicas homologados pela Portaria n.º 370/98, de 29 de junho, surge a disciplina de Tuba com a duração de seis anos para o curso geral e de dois para o complementar, ou seja, uniformizada com todos os outros instrumentos.

Este regime de experiência pedagógica, que acaba por se prolongar até ao início dos anos oitenta, foi uma época de muitos conflitos, complexidades e indefinições que só viu alguma acalmia com o Decreto-lei n.º 310/83, de 1 de julho. Este prevê a integração do ensino da música no ensino preparatório, secundário e superior, oferecendo, no nível secundário, um ensino profissionalizante. As disciplinas de instrumento passam a ter a duração de oito anos.

Embora de implantação confusa e complexa, a partir deste normativo, o curso de Tuba dos conservatórios públicos nacionais, passa a ser oferecido em igualdade de circunstâncias em relação aos outros instrumentos, ou seja, com a mesma estrutura curricular, com a frequência das mesmas disciplinas e com a mesma duração. Atualmente, e tal como todos os cursos, as condições de acesso, frequência e conclusão encontram-se definidas, ao nível do ensino básico, pela Portaria n.º 225/2012, de 30 de julho e, ao nível do ensino secundário, pela Portaria 243-B/2012, de 13 de agosto.

Mais uma vez se faz ressaltar que se realizou uma súpula da oferta dos cursos e da disciplina de Tuba no plano da legislação que rege os conservatórios portugueses, não conseguindo aferir se os mesmos funcionaram ao longo destes últimos cerca de cento e oitenta anos.

b) O ensino da Tuba no Conservatório de Música do Porto

Ainda nenhum estudo foi elaborado relativamente ao ensino da Tuba em Portugal. Assim, não é tarefa fácil reconstruir a sua história de outra forma que não seja o seu lugar na estrutura curricular do ensino vocacional de música. Outros meios havia, certamente, informais para o ensino deste e de outros instrumentos. Lembre-se o ensino particular e amador, nomeadamente, o das bandas filarmónicas e de outras associações. Contudo, a designação de Tuba referente a uma disciplina de carácter vocacional surge em 1919, com a reforma de Vianna da Motta. Mas esta data já longínqua levanta uma questão interessante. A interpretação e lecionação deste instrumento musical é ainda bastante recente. Existiriam alunos desta disciplina em 1919 no Conservatório Nacional? Esta questão carece ainda de investigação. E no Conservatório de Música do Porto? A quando remonta a lecionação desta disciplina?

Concedida autorização, foram consultados os arquivos do Conservatório de Música do Porto na tentativa de traçar a evolução do ensino deste instrumento. Procedeu-

se à análise dos registos de frequência entre o ano letivo de 1922/1923 (primeiro ano com registos) e o ano letivo 1999/2000, ano em que é admitido como docente da instituição o professor atual, Avelino Ramos. Presume-se que este é o primeiro professor intérprete deste instrumento na instituição.

A primeira conclusão desta pequena pesquisa é, sem dúvida, muito interessante. Se, no ano letivo de 1922/1923 surge no leque de disciplinas a designação de Metais, sem diferenciar os diversos instrumentos, lecionada por Angel F. Fuentes, no ano de 1924/1925, ainda com o mesmo professor, surge já a designação de Tuba no leque de disciplinas lecionadas no Conservatório. O ensino do instrumento remonta, pelo menos, a esse mesmo ano letivo de 1924/1925. Contudo, a primeira referência é feita ao instrumento Bombardino/Barítono e não a Tuba. O aluno Adriano Augusto Nunes encontra-se inscrito no primeiro ano da disciplina de Trombone de Pistões, com correção da designação para Barítono. Aluno de Angel Fuentes - o qual integrou o primeiro corpo docente desta instituição, em 1917, lecionando Instrumentos de Sopro até finais da década de 1920 - o seu registo de frequência refere que foi aprovado em Bombardino.

Note-se que, na primeira metade do século XX era ainda muito confusa a nomenclatura atribuída a este instrumento. É vulgar, em Portugal e, sobretudo devido à atividade filarmónica, a designação de Contrabaixo atribuída à Tuba baixo. Na figura 2, o Contrabaixo aparece associado aos restantes instrumentos de metal. Esta situação questiona se esta designação estava a ser utilizada para as cordas ou para os metais. Não foi encontrada resposta para esta questão. Em relação ao modelo Tenor, a designação sempre foi ambígua e complexa. A tabela 2 demonstra as diferentes designações adotadas de acordo com a região do mundo. Em Portugal é vulgar a designação de Bombardino e Barítono, sobretudo no meio filarmónico, utilizando-se Eufónio muito recentemente. Considera-se que onde na tabela surge *baritone horn* e *baritone* como instrumentos diferentes, deveria ser mencionada a designação de euphonium, utilizada vulgarmente nas partituras oriundas dos Estados Unidos.

Tabela 2 - Diversas nomenclaturas, por países, para designar Tuba e Eufónio

Austrália	Grã Bretanha	Estados Unidos da América	França	Alemanha	Itália
tenor horn	tenor horn	alto horn/tenor horn	sahorn alto	althorn	flicorno
baritone horn	baritone	baritone horn	tenor saxhorn	tenorhorn	flicorno
euphonium	euphonium	baritone	saxhorn basse	baritonhorn	flicorno basso
tuba	tuba	tuba	tuba	bombardon ou tuben	flicorno contra basso

Fonte: Emmerik, M. van (2011). The Emergence of the Euphonium from the Traditional Brass and Wind Band Culture and Its Modern Day Acceptance in Solo, Chamber and Orchestral Genres. Sydney: Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.

Em documentos relativos ao mesmo ano, e em relação ao aluno mencionado, surge a indicação de Barítono e de Bombardino. Atente-se na imagem seguinte.

Figura 2 - Registo de frequência de alunos de Tuba no ano letivo de 1924/1925 no Conservatório de Música do Porto

n.º de matrícula	NOMES	FALTAS								MÉDIAS											
		Out.º	Nov.º	Dez.º	Jan.º	Fev.º	Março	Abril	Maió	Junho	TOTAL	Out.º	Nov.º	Dez.º	Jan.º	Fev.º	Março	Abril	Maió	Junho	FINAL
												✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
390	Estevão de Jesus					1			1	1		10	12	12	12	13	14	14			
391	Manuel António Alves									2	4	10	13	12	12	13	13	16			
393	Adriano Augusto Alves							1		1	3	10	12	12	12	13	13				
113	Alexandre da Silva Moreira	1	4	3			3	3				14	12	11	10	10	8	8	6		
265	António Bernardo							1				14	13	14	13	13	14	15	16		
396	José de Fozza	2	3	3				3	4	5		14	10	9	9	9	8				
389	António Edm. Barbosa									3	1	8	9	10	10	10	12	12			
388	Manoel Carlos de Freitas									2	1	9	10	10	10	10	12	12			
387	João da Silva									1	1	10	12	11	11	13	14	13			

Fonte: Arquivo do Conservatório de Música do Porto.

Note-se que a imagem demonstra que os alunos tinham aula de instrumento duas vezes por semana.

A partir deste ano, as referências a inscrições na disciplina de Bombardino são frequentes. Na década de 1930 desaparece até a disciplina de Tuba da lista de registos de frequência, mantendo-se apenas a disciplina de Sax-trompa (uma outra designação que era muitas vezes utilizada ambigualmente em relação a alguns modelos da família da Tuba).

No ano letivo de 1930/1931 era já professor dos Instrumentos de Sopro o Capitão Alves que terá sido maestro da Banda Nacional Republicana do Porto. No ano de 1960/1961 assumiu a disciplina António de Oliveira Gomes Júnior, simultaneamente membro da Orquestra da Emissora Nacional do Porto e Maestro da Banda da Guarda Republicana do Porto.

Destaque-se o ano letivo de 1963/1964. Cinco alunos estavam inscritos na disciplina de Bombardino e encontravam-se distribuídos por dois docentes: ao professor António de Oliveira Gomes Júnior junta-se o professor Alberto da Costa Santos na leção de Instrumentos de Sopro. Este novo professor assume mais tarde a direção da escola.

O Capitão Carlos de Oliveira leciona também esta disciplina no ano letivo 1970/1971, sucedido por Armindo Ferreira que, no ano letivo 1974/1975 lecionava Instrumentos de Sopro, mas somente a Instrumentos de Metal, presumindo-se que neste ano se procede à divisão formal entre Instrumentos de Madeira e Instrumentos de Metal na lecionação. É também neste ano que surge o primeiro aluno inscrito na disciplina de Tuba (pela primeira vez com esta designação), Fernando Ferreira da Costa. No seu registo consta que terá acumulado do primeiro para o segundo ano e que era militar, estando isento de selo. Conjetura-se uma relação de proximidade entre Conservatório de Música do Porto e as Bandas Militares durante todo o século XX.

O próximo registo de um aluno de Tuba surge somente no ano letivo de 1991/1992 na classe do professor Fernando Baptista, trombonista e ex-aluno deste Conservatório. A partir deste ano há registo ininterrupto de alunos que frequentam esta disciplina, apresentando um crescimento gradual até ao ano 1999, com dez alunos matriculados, ano em que o professor Avelino Ramos assume a sua lecionação. A título de curiosidade refira-se que, no ano 1992/1993, ingressa no Conservatório de Música do Porto o primeiro aluno do sexo feminino da disciplina de Tuba.

Este ano letivo, 2015/2016, a classe de Tuba, constituída por catorze alunos dos três regimes de frequência, distribuía-se da seguinte forma por níveis de ensino: dois alunos de iniciação, quatro alunos de segundo ciclo, quatro alunos de terceiro ciclo e dois alunos de secundário.

Pode então afirmar-se que, ao contrário do esperado, o ensino da Tuba no Conservatório de Música do Porto remonta já ao primeiro quartel do século XX. Apesar disso, a verdadeira escola desta disciplina só tem início no final deste século já que, anteriormente, não lecionavam professores especializados no instrumento. Diferentemente de Instrumentos como o Piano ou o Violino, a história da Tuba é bastante recente o que justifica esta situação.

3. Documentos reguladores do processo de ensino aprendizagem

“O CMP, sendo escola não agrupada, oferece todos os níveis e ciclos de ensino, incluindo o 1.º, 2.º e 3.º ciclo do básico e o nível secundário, sendo possível um aluno iniciar os estudos no 1.º ano do 1.º ciclo e terminar no 12º ano, fazendo assim todo o percurso escolar no CMP” (Conservatório de Música do Porto, 2014).

O processo ensino-aprendizagem é regulado por um conjunto de documentos que regulam e orientam toda a estruturação do estabelecimento de ensino, refletem a ideologia e estabelecem linhas mestras na prossecução dos objetivos estabelecidos pela instituição.

Concentra-se, então, a atenção na breve análise do Projeto Educativo, Regulamento Interno e Programa da disciplina.

O Projeto Educativo do Conservatório de Música do Porto, depois de fazer alusão à história e características da instituição, elenca o seu enquadramento legal: “Os cursos ministrados no Conservatório de Música do Porto foram sempre legalmente enquadrados pela legislação específica que ia sendo criada para o Conservatório Nacional de Lisboa, nomeadamente os Decretos n.º 5.546 de 9 de maio 1919 e 18.881 de 25 de setembro de 1930. Em 1983, por força do Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 julho, estes Conservatórios foram reconvertidos no sentido de uma reestruturação do ensino da Música [...]. No desenvolvimento do regime jurídico estabelecido pela Lei de Bases do Sistema Educativo é publicado o Decreto-Lei n.º 344/90 de 2 de novembro – Lei de Bases do Ensino Artístico – estabelecendo as bases gerais da organização da educação artística.” Os planos de estudos do ensino básico e do ensino secundário (níveis lecionados no âmbito do estágio) são estabelecidos nos últimos normativos de âmbito nacional, já com aditamentos: a Portaria nº 225, de 30 de Julho de 2012, que cria os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano dos 2.º e 3.º Ciclos do Ensino Básico e estabelece o seu regime organizativo, de funcionamento, de avaliação e de certificação, bem como o regime de organização das iniciações em Dança e em Música no 1.º Ciclo do Ensino Básico; e a Portaria nº 243-B/2012, de 13 de agosto, que define o regime de organização e funcionamento, avaliação e certificação dos cursos secundários artísticos especializados de Dança, de Música, de Canto e de Canto Gregoriano e aprova os respetivos planos de estudos ministrados em estabelecimentos de ensino público, particular e cooperativo. De outro âmbito, mas também fundamental à organização e funcionamento escolar, deve ser

citada a Lei 51/2012, de 5 de setembro que aprova o Estatuto do Aluno e Ética Escolar, estabelecendo os direitos e os deveres do aluno dos ensinos básico e secundário e o compromisso dos pais ou encarregados de educação e dos restantes membros da comunidade educativa na sua educação e formação.

O Projeto Educativo esclarece também que o seu âmbito geográfico de ação é ainda alargado com alunos inscritos de origem de quarenta e cinco municípios diferentes, sendo que mais de cinquenta por cento destes não é residente no concelho do Porto. Muitos destes alunos frequentam o ensino supletivo o que origina uma concentração ainda bastante evidente de atividades letivas no período da noite, resultando num horário alargado de funcionamento: das 8h20 às 22h20, de segunda a sexta, e das 8h20 às 13h20 ao sábado.

A admissão dos alunos faz-se através de provas de admissão/aferição realizadas por níveis de ensino e faixas etárias.

As atividades artísticas (constantes no Plano Anual de Atividades, conjuntamente com muitas outras de complemento à formação dos alunos, nomeadamente, cursos, workshops, master classes, concursos, palestras, seminários) são numerosas e implicam, frequentemente, a deslocação dos alunos, situação para a qual é fulcral o contributo de toda a comunidade educativa, com particular relevância para o acompanhamento necessário por parte dos encarregados de educação.

Não sendo a situação desejável, o número de professores contratados é ainda muito significativo, privilegiando-se a conjugação da carreira docente com a carreira artística. O pessoal não docente é também insuficiente, revelando-se este aspeto ainda mais relevante quando se trata de um estabelecimento de ensino de música onde a mobilidade de material e equipamento é muito frequente. Existe uma Associação de Pais e Encarregados de Educação do Conservatório de Música do Porto que se encontra representada no Conselho Pedagógico.

“No que respeita a património, o CMP tem sido, ao longo da sua existência, fiel depositário dos espólios de diversas personalidades musicais de relevo, de que se destacam partituras, livros diversos, obras de arte, instrumentos musicais, documentação vária e objectos pessoais ou institucionais com interesse museológico” (Conservatório de Música do Porto, 2014, p. 8). Nos últimos anos, a escola tem realizado um esforço para organizar um arquivo de registos sonoros e de imagem.

Do espaço ocupado desde 2009 destaque-se o auditório equipado com material de luz e som, e o estúdio de gravação adjacente.

A missão do Conservatório de Música do Porto é bastante clara: “Garantir uma formação integral de excelência na área da Música, orientada para o prosseguimento de estudos” (Conservatório de Música do Porto, 2014, p. 10). De forma a cumprir a missão traçada, lista-se uma série de pontos prioritários, dos quais devem ser realçados: a defesa da escola pública e do seu historial e importância no âmbito cultural; a abertura da instituição à comunidade, quer a nível pedagógico, quer a nível artístico; defesa da importância da coexistência de três regimes de frequência (integrado, articulado e supletivo), pois respondem a diferentes necessidades; “defesa do estatuto professor-músico”; favorecimento de atividades interdisciplinares e interdepartamentais; apoio de atividades de promoção e produção próprias, entre as quais, uma linha editorial; preocupação com a qualidade artística das apresentações; manutenção do Concurso Interno e consolidação da Semana Cultural; monitorização da qualidade do ensino; abertura da escola a toda a comunidade educativa; promoção de uma convivência sã entre todos os elementos da comunidade educativa, através do respeito e cooperação, num ambiente de serenidade que incentive o trabalho.

“O Regulamento Interno constitui, em articulação com o Projeto Educativo e toda a legislação aplicável, um instrumento-chave na concretização e consolidação da autonomia da escola ao serviço de um bom funcionamento de todos os seus recursos físicos e humanos” (Conservatório de Música do Porto, 2014, p. 7).

Refira-se que este Regulamento é bastante extenso e complementado por um conjunto de regulamentos específicos respeitantes a diversos aspetos da vida escolar, entre os quais, o regulamento da Biblioteca, ou o regulamento das Audições. Destacamos aqui os aspetos mais significativos.

O Capítulo I deste regulamento estabelece os órgãos de administração e gestão da instituição de ensino, a saber: o Conselho Geral - com representação e participação de toda a comunidade educativa, com regulamento eleitoral e regimento próprio; o Diretor - “órgão de administração e gestão da escola nas áreas pedagógica, cultural, administrativa, financeira e patrimonial”, coadjuvado por um subdiretor e três adjuntos; o Conselho Pedagógico - “órgão de coordenação e supervisão pedagógica e orientação educativa”, constituído pelo Diretor, coordenadores de todos os departamentos e coordenador dos diretores de turma, podendo participar a convite do presidente, o representante do pessoal não docente, o representante dos pais e encarregados de educação e o representante dos alunos; o Conselho Administrativo - “órgão deliberativo em matéria administrativa e financeira” e constituído pelo Diretor, subdiretor e chefe dos serviços de administração escolar.

O Capítulo II do Regulamento define as estruturas de coordenação e supervisão pedagógica. Os vários grupos disciplinares encontram-se agrupados em seis Departamentos Curriculares, entre os quais se encontra o Departamento Curricular dos Instrumentos de Sopros e Percussão que integra os grupos disciplinares das madeiras, dos metais e da percussão. Ao grupo disciplinar dos metais pertence a disciplina de Tuba. Orientados por um coordenador e regulados por regimento próprio, cabe aos Departamentos Curriculares o desenvolvimento e concretização do Projeto Educativo, colaborar com o Conselho Pedagógico e com o Diretor, articular curricularmente os planos de estudo, coordenar pedagógica e didaticamente os cursos e organizar, acompanhar e avaliar as atividades artísticas e pedagógicas. Ainda neste capítulo são apresentados os aspetos da constituição e funcionamento dos Conselhos de Turma, da Equipa de Produção e do Conselho Artístico.

O Capítulo IV descreve os Cursos oferecidos - 1º Ciclo/Iniciação (com a duração de quatro anos); Curso Básico de Música (com duração de cinco anos); Curso Secundário de Música (com a duração de três anos) - e os regimes de frequência - Integrado e supletivo no 1º Ciclo/Iniciação e, acrescendo, nos restantes níveis o regime articulado. Qualquer um dos cursos pode ser frequentado na disciplina de Tuba. Esta disciplina apresenta a carga horária de 90 minutos semanais nos dois níveis de ensino no regime integrado (se o aluno optar pelo regime supletivo, no ensino secundário terá apenas 45 minutos de componente letiva da disciplina de instrumento).

O Capítulo VI, referente à avaliação, refere que são possíveis as necessárias adaptações aos programas ministrados logo que autorizadas superiormente.

O Programa oficial da disciplina de Tuba do Conservatório de Música do Porto segue a matriz traçada pelo Conservatório Nacional de Lisboa. Embora não esteja datado, presume-se que remonte à década de setenta, à semelhança dos programas das outras disciplinas de instrumento.

Claramente este programa, já desatualizado, corresponde ainda a uma definição de currículo que seria bastante restrita e corresponderia “a um plano de estudos, ou a um programa, muito estruturado e organizado na base de objectivos, conteúdos e actividades e de acordo com a natureza das disciplinas” (Pacheco, Teoria curricular crítica: os dilemas (e contradições) dos educadores críticos, 2001, p. 16). Para Roldão são necessários programas “no sentido de definição e previsão de campos de desenvolvimento, linhas de organização e métodos de aprendizagem” (Roldão, Estratégias de Ensino – o saber e o agir do professor. , 2009, p. 33), constituindo-se, acima de tudo, como “instrumentos do currículo, e por isso reconvertíveis, mutáveis e contextuais” (Roldão, 1994, p. 13).

Refira-se que, o programa de Tuba consiste apenas numa listagem de técnicas, métodos e obras organizadas por níveis de ensino. Elaborado, provavelmente, numa fase muito incipiente do ensino da Tuba em Portugal, contem as peças de referência a nível internacional. A sua disposição por graus de ensino é bastante ambiciosa já que o nível de dificuldade das peças de quinto grau é elevado. Refira-se ainda que, no que respeita ao ensino do instrumento, um programa é uma orientação bastante flexível para a aprendizagem, sendo, na prática, uma gestão que muito depende do professor.

O professor da disciplina, contudo, afirma que as aulas não se regem por este elenco de composições, inserindo-se novos métodos ou peças, originais ou transcritas, dos mais variados estilos e períodos. Esta situação não invalida que exista uma necessidade de alteração aos programas da disciplina de Tuba para que o currículo seja funcional e responda às novas exigências pedagógicas, didáticas e artísticas que se vão impondo no ensino da música em Portugal.

4. Observação

A Observação é, talvez, a forma de aprendizagem mais significativa de um professor em formação. Citando Estrela (1986) “Só a observação permite caracterizar a situação educativa à qual o professor terá de fazer face em cada momento”, constituindo-se como “um dos pilares da formação de professores (...), demonstrando a investigação que não há um modelo de bom professor, mas sim uma infinidade de modelos possíveis” (Estrela, 1986, p. 135).

“A observação de aulas permite aceder, entre outros aspectos, às estratégias e metodologias utilizadas, às actividades educativas realizadas, ao currículo implementado e às interações estabelecidas entre professores e alunos” (Reis, 2011, p. 12).

Devido à natureza e finalidade da Prática Pedagógica Supervisionada, procedeu-se a uma observação formal, com periodicidade semanal, com reuniões preparatórias, ou pré-observação, onde se discutiram os objetivos e estratégias de ensino, de aprendizagem e de avaliação, com a observação das aulas, com a análise dos dados e reuniões pós-observação para discussão e reflexão.

Todas as aulas observadas foram calendarizadas e preparadas com o apoio do professor cooperante, Avelino Ramos. O professor da disciplina é uma das referências na área da pedagogia do instrumento a nível nacional. Foi um dos primeiros a estudar Tuba ao nível superior e dos profissionais que mais investiu na vertente pedagógica da música.

Foram observadas aulas de quarenta e cinco minutos, referentes a dois ciclos de ensino distintos: um aluno do nono ano do terceiro ciclo do ensino básico (correspondente ao quinto grau) e um aluno de décimo primeiro ano do ensino secundário (correspondente ao sétimo grau).

Devido ao facto de estas observações decorrerem no âmbito de um estágio pedagógico, seleccionou-se como instrumento de registo a grelha de observação de fim aberto que permite a recolha de dados sobre áreas muito abrangentes, com muita informação sobre as atividades, com registo sobre características dos alunos, interações, exercícios ou metodologia adotada. O resultado final será uma espécie de retrato da aula. A tabela 3 apresenta um exemplo da grelha construída para o efeito.

O professor cooperante sempre se demonstrou disponível para troca de impressões e diálogo sobre o decorrer da aula. Assim, após cada uma das aulas observadas era proporcionado espaço para reflexão sobre metodologias, estratégias e atividades, diferentes para cada um dos alunos.

Por acordo com o professor cooperante, a observação foi não participativa, ou seja, optou-se pela observação distanciada, sem interação na dinâmica da aula.

Como já referido, as aulas de dois níveis de ensino foram observadas semanalmente entre o mês de novembro de dois mil e quinze e o mês de maio de dois mil e dezasseis. As aulas dadas decorreram no mesmo período de tempo.



Da análise de todas as grelhas de observação (em anexo), conclui-se que, o professor Avelino Ramos, procede a uma planificação rigorosa da prática letiva. A estruturação da aula, apesar de não ser facultada ao estagiário, é de fácil observação. A aula, geralmente, tem início com exercícios de aquecimento, mais precisamente com exercícios de respiração, de *buzzing*/vibração labial ou notas longas (colocação de som ou sonoridade). Passa para um exercício em legato ou em staccato, de acordo com as peças a interpretar na aula (se a peça for mais viva e enérgica realiza exercício em staccato, se for mais melódica realiza exercícios de legato). Termina a aula com a interpretação de estudos ou peças.

O ritmo das aulas é célere, principalmente nas aulas do aluno mais avançado, e as atividades letivas são, sobretudo, direcionadas para a preparação do aluno para provas e exames performativos. As aulas são rentabilizadas ao máximo.

Os conteúdos selecionados para a aula são sempre articulados. A título exemplificativo, se a peça a interpretar no final da aula apresentar determinada dificuldade ou questão técnica, todos os exercícios prévios são pensados, planeados e aplicados com esse intuito. A resolução ou explicação de conteúdos é sempre acompanhada de muitas imagens e figuras de estilo, no sentido de motivar os alunos e de os conduzir em determinada direção.

Durante toda a observação não se registaram atrasos dos alunos, assumindo uma postura assídua e pontual em relação à disciplina. A falta de material é esporádica. Não surgiu nenhum problema de disciplina, não só pela própria natureza, que é prática e individual, mas também porque os alunos adotaram uma postura de respeito e até admiração pelo professor. Ambos os alunos revelaram sempre, em todas as aulas, muito interesse, empenho e motivação para a disciplina. Demonstraram sempre trabalho em casa, colocando frequentemente dúvidas e questões acerca da interpretação ou dificuldade em algum exercício, e muita curiosidade em relação a intérpretes e repertório. A todas as questões colocadas pelos alunos seguia-se uma resposta dada pelo professor, adaptando muitas vezes as atividades previstas para o problema colocado pelo aluno, ou até, alterando o trabalho para casa nesse sentido.

Tabela 3 - Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	07/03/2016
Aluno	A
Ano	9º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
08h20m	<ul style="list-style-type: none"> • Início da aula com exercício de respiração em quatro inspirações de um tempo e uma expiração de quatro tempos. • Repetição do mesmo exercício em cinco tempos.
08h25m	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Buzzing</i> numa nota à escolha do aluno. Nessa mesma nota e numa só respiração, tocar um som longo, tocar em mínimas, semínimas, colcheias, tercinas, semicolcheias e sextinas. 
08h30m	<ul style="list-style-type: none"> • Tocar no instrumento mesmo ritmo (sextinas) na escala cromática de Sib.
08h35m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação do estudo nº 14 do livro <i>Sixty Studies op.5</i> de G. Kopprasch.
08h40m	<ul style="list-style-type: none"> • Comentários e reflexão sobre o estudo e preparar/estudar o mesmo.
08h45m	<ul style="list-style-type: none"> • Vocalizar, solfejar e entoar com dedilhações o estudo para compreender melhor frases e possíveis respirações.
08h50m	<ul style="list-style-type: none"> • Repetição do estudo.
08h55m	<ul style="list-style-type: none"> • Exercícios de relaxamento de A. Jacobs. 
09h05m	<ul style="list-style-type: none"> • Recomendação para os trabalhos de casa.

A relação professor-aluno pauta-se pela serenidade, proporcionando um ambiente muito favorável à aprendizagem. A exigência de responsabilidade e minuciosidade no estudo, como é natural, é mais notória em relação ao aluno de décimo primeiro ano. Também em relação a este aluno a exigência de autonomia é maior, quer em relação ao estudo, quer em relação à interpretação.

A relação professor-aluno, assim como a gestão comportamental e pedagógica, apresentou-se sistematicamente fluente, sem conflitos e bem conduzida, denotando-se um forte conhecimento científico e pedagógico-didático por parte do professor.

Artisticamente os alunos reagem muito bem ao programa aplicado. As competências musicais estão muito desenvolvidas para os níveis de ensino frequentados. São bastante musicais e tecnicamente dominam o instrumento. Nas aulas com piano, observadas em relação ao aluno de décimo primeiro ano, denota-se já uma independência artística e interpretativa em relação ao professor.

A sala onde decorrem as aulas de Tuba é pequena, mas com janela, e com o essencial à leção da disciplina, tendo duas mesas, um piano, um computador, três cadeiras, balde do lixo, apoio para os pés, um cesto de areia e estantes. A acústica da sala é boa e a localização também, não existindo nenhuma distração/perturbação externa à sala de aula.

Sintetizando, o professor evidencia grande gosto pela profissão, muita confiança e um domínio científico-pedagógico que facilita a aprendizagem. Fala fluentemente e em profundidade sobre conceitos, problemas e interpretação, permitindo que os alunos questionem os assuntos e adaptando as tarefas sempre que necessário. As opções de ensino são eficazes envolvendo os alunos numa aprendizagem ativa. As atividades são adequadas ao cumprimento dos objetivos e metas de aprendizagem, incitando os alunos na aplicação de conhecimentos já adquiridos a novas situações.

5. Lecionação

A lecionação das aulas de Tuba aos dois alunos do ensino integrado do Conservatório de Música do Porto foi calendarizada em conformidade com o calendário escolar, a planificação do professor cooperante, o plano anual de atividades, as atividades letivas e não letivas dos alunos e as provas de avaliação da disciplina. Existiu desde o início o cuidado para o estágio ser encarado de forma natural por parte dos alunos, e não ser considerado invasivo, quer por parte dos alunos, quer por parte do professor cooperante. As aulas foram lecionadas pelo estagiário ao longo do segundo e terceiro período e observadas pelo professor Supervisor no mês de maio, cumprindo-se o planificado nas reuniões iniciais da Prática Pedagógica Supervisionada.

Uma das preocupações prévias à lecionação colocou-se em relação à filosofia de ensino a adotar. Contudo, o facto de conhecer e contactar proximamente e frequentemente, quer no âmbito pedagógico, quer no âmbito artístico, com o professor cooperante facilitou essa definição. O foco da lecionação será sempre o aluno, o impulsionar constante da sua motivação no estudo do instrumento, a aprendizagem consistente, crítica e reflexiva. A postura em sala de aula deve ser marcada pela flexibilidade, numa promoção de partilha com os alunos, com personalidades, expectativas, posturas e experiências diferenciadas. O objetivo primordial do professor de instrumento será a potencialização das capacidades dos jovens instrumentistas, traçar um caminho com objetivos claramente definidos num ambiente de respeito e responsabilidade, mas também de proximidade, cooperação e entreaajuda.

As aulas, de quarenta e cinco minutos, foram lecionadas a dois alunos de níveis de ensino distintos: um aluno de nono ano do ensino integrado e um aluno do décimo primeiro ano do ensino secundário.

No âmbito da planificação didática, foram operacionalizadas e planificadas todas as aulas lecionadas e, embora com condicionantes relativas ao repertório a trabalhar, selecionado pelo docente cooperante, houve espaço para tomada de decisões.

Num sentido genérico, a planificação pode ser entendida como “uma previsão do processo a seguir que deverá concretizar-se numa estratégia de procedimentos que inclui os conteúdos ou tarefas a realizar, a sequência das actividades e de alguma forma, a avaliação ou encerramento do processo” (Zabalza, 1992, p. 48).

A tarefa de planificar implica uma autonomia e tomada de decisões por parte do docente. Esta tomada de decisões reflete a sua conceção didático-pedagógica e

pressupõe uma reflexão, um sentido crítico e uma atitude justificatória sobre as mesmas. Ainda segundo Zabalza, um plano pretenderá responder às questões “que pretendo?”, “como fazer?” e “como saber se cheguei ao que pretendia?”. Ou, nas palavras de Pacheco (Pacheco, 2003), “o que se pretende (expectativas e intenções) bem como o quê e onde ocorre (realidade curricular)”.

Pretende-se com o plano de aula, sobretudo, uma maximização e melhoria do processo de ensino-aprendizagem, tendo sempre presente a sua flexibilidade e possibilidade de alteração ou revisão de acordo com o decorrer da aula. Esta adaptação e flexibilidade é ainda mais relevante quando se trata de uma aula de ensino individual, onde a relação professor-aluno é muito próxima, e onde a aula se centra na interpretação, dando lugar a questões ou comentários dependentes do trabalho do aluno e das suas experiências. Este plano, constitui-se, então, como um guião onde a improvisação é muito frequente para responder positivamente a um processo de aprendizagem dinâmico.

O modelo adotado foi sendo construído ao longo do ano, optando-se por uma estrutura clara e de fácil leitura, conforme tabela 4. O modelo primeiramente adotado foi considerado pelo professor cooperante demasiado exaustivo (ver tabela 5).

Os planos de aula foram traçados de acordo com a planificação anual do professor Avelino Ramos e tendo em conta as considerações, orientações e objetivos por traçados ele para casa uma das aulas, quer seja quanto ao tema, quer seja em relação ao objetivo ou trabalho de casa proposto (estudo ou peça). Antes de cada aula lecionada foram enviados os planos ao professor cooperante para análise e possíveis propostas de alteração.

A parte inicial do plano indica a data, a escola, a classe do professor, o professor estagiário, a disciplina, o ano de escolaridade, a duração da aula e o aluno (designado de A ou B para preservar o anonimato).

Passa-se para a apresentação do sumário da aula referente aos grandes conteúdos lecionados.

Tabela 4 - Plano de Aula do aluno A

Data	15 de fevereiro de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba (Eufónio)
Ano	9º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	A

Tema | Sumário

Exercícios de aquecimento e de base. Interpretação do estudo n.º 6 de M. Marchesi do livro *The Bel Canto* de Steven Mead e do estudo n.º 14 de *Sixty Studies op.5* de Kopprasch.

Objetivos

Gerais: <ul style="list-style-type: none"> • Adquirir conceitos; • Aplicar os conhecimentos em novas situações; • Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los); • Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica; • Contextualizar e diferenciar fundamentadamente diferentes estilos e géneros musicais; • Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico. 	Específicos: <ul style="list-style-type: none"> • Desenvolver a coordenação psico-motora; • Consolidar o sentido de pulsação/ritmo/fraseado; • Trabalhar a qualidade e o volume do som; • Realizar diferentes articulações (várias sílabas) e dinâmicas; • Utilizar corretamente as diferentes posições; • Promover a fluência da leitura; • Aumentar a agilidade e confiança na execução; • Fomentar a concentração e memorização; • Respirar corretamente; • Aumentar a resistência; • Executar uma correta vibração labial (<i>buzzing</i>);
---	---

Conteúdos

Respiração – exercícios práticos;
 Exercícios de vibração labial com e sem bocal (*Buzzing*);
 Exercícios de legato/fluidez de ar baseados em arpejos;
 Estudo n.º 6 de M. Marchesi;
 Estudo n.º 14 do livro de C. Kopprasch.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula (instrumento, livros de estudos, lápis, caderno, ...).
 Aquecimento através da execução de alongamentos dos membros superiores; de exercícios de respiração; de exercícios de *buzzing* e de exercícios de legato de J. Stamp.
 Interpretação do estudo n.º 6 de M. Marchesi colocando em prática as orientações do professor com possíveis sugestões sobre o mesmo.
 Interpretação do estudo n.º 14 de Kopprasch com os mesmos princípios do estudo anterior.
 Exercícios de relaxamento e planeamento da próxima aula.

Avaliação

Observação direta;
 Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Não interpretação do estudo caso não seja possível cumprir todo o plano.

Bibliografia

- Kopprasch, G. (2000). *Sixty Studies, op. 5 for High Horn*. Rock Hill, South Carolina: Thompson Editions, Inc.
Mead, S. (2012). *Bel Canto for Euphonium*. De Haske Publications.
Stamp, J. (2000). *Warm-up + Studies* (8th ed.). Vuarmarens: Editions BIM.

Tabela 5 - Plano de aula previamente adotado

Aluno: A					
Tempo: 45 minutos					
Aula n.º X					
Sumário: Exercícios de aquecimento. Interpretação do estudo n.º 6 de M. Marchesi do <i>Bel Canto</i> de Steven Mead e do estudo n.º 14 de <i>Sixty Studies</i> , op. 5, de Kopprasch.					
Problemática: A postura como base para uma melhor respiração e consequente melhoria da musicalidade (articulação, sonoridade e flexibilidade).					
Palavras-chave: Respiração; Postura; Musicalidade.					
Objetivos:		Conteúdos:	Competências a desenvolver (O aluno deve ser capaz de)	Processo de Ensino-Aprendizagem Estratégias/Metodologia	Avaliação:
Gerais	Específicos				
Adquirir conceitos; Aplicar os conhecimentos em novas situações; Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los); Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica; Contextualizar e diferenciar fundamentadamente diferentes estilos e géneros musicais; Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.	Desenvolver a coordenação psico-motora; Consolidar o sentido de pulsação/ritmo/fraseado; Trabalhar a qualidade e o volume do som; Realizar diferentes articulações (várias sílabas) e dinâmicas; Utilizar corretamente as diferentes posições; Promover a fluência da leitura; Aumentar a agilidade e confiança na execução; Fomentar a concentração e memorização; Respirar corretamente; Aumentar a resistência; Executar uma correta vibração labial (<i>buzzing</i>); Utilizar uma postura adequada ao instrumento.	Respiração – exercícios práticos; Exercícios de vibração labial com e sem bocal (<i>Buzzing</i>); Exercícios de legato/fluidez de ar baseados em arpejos; Peça de M. Marchesi <i>The Bel ICanto</i> ; Estudo n.º 14 do livro de C. Kopprasch <i>Sixty Studies</i> , op. 5.	Recordar os conhecimentos/conteúdos lecionados nas aulas anteriores; Executar diferentes exercícios de respiração (independentes ou ao longo da execução); Produzir vibração labial (<i>buzzing</i>); Executar fluentemente arpejos; Interpretar a peça e o estudo utilizando conscientemente as noções de postura, respiração e musicalidade trabalhadas.	Introdução [3 minutos]: Disponibilizar o material para o início da aula (instrumento, livro de estudos, peça). Desenvolvimento [40 minutos]: <u>1º momento [18 minutos]:</u> Aquecimento através da execução de alongamentos dos membros superiores; da execução de exercícios de respiração; da execução de exercícios de <i>buzzing</i> com e sem bocal; execução de exercícios de legato; Execução do exercício n.º 1 de Clarke. <u>2º momento [10 minutos]:</u> Interpretação do estudo n.º 6 de M. Marchesi colocando em prática as orientações do professor com possíveis sugestões sobre o mesmo. <u>3º momento [10 minutos]:</u> Interpretação do estudo n.º 14 de Kopprasch com os mesmos princípios do estudo anterior. Conclusão [4 minutos]: Exercícios de relaxamento. Reflexão sobre a aula. * Sempre que necessário serão feitas correções à postura.	Observação direta; Preenchimento de grelha de observação.

Recursos:

Instrumento musical

Metrónomo

Material escolar (métodos, peças, caderno, canetas, lápis, ...)

Estante/cadeira/mesa/espelho/piano

Estratégias de remediação:

Não interpretação do estudo caso não seja possível cumprir todo o plano.

Leitura dos estudos e peças da próxima aula.

A secção seguinte apresenta os objetivos, divididos em gerais e específicos. Os objetivos gerais constantes dos planos de aula são invariáveis e foram delineados tendo em conta a filosofia de ensino e as competências genéricas a desenvolver: adquirir conceitos; aplicar os conhecimentos em novas situações; promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los); fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica; contextualizar e diferenciar fundamentadamente diferentes estilos e géneros musicais; desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico. Os objetivos específicos foram sendo moldados de acordo com as competências a desenvolver em cada uma das aulas, existindo um núcleo recorrente: desenvolver a coordenação psico-motora; consolidar o sentido de respiração, pulsação e fraseado; realizar diferentes articulações e dinâmicas; utilizar diferentes dedilhações; promover a fluência técnica e de leitura; aumentar a agilidade e confiança na execução; fomentar a concentração e memorização; utilizar uma postura adequada ao instrumento. Na verdade, os objetivos e os conteúdos trabalhados numa aula de instrumento são em tal número e ocorrem em simultâneo, que, por vezes, se torna difícil seleccioná-los. A aprendizagem é cumulativa e evolutiva, não sendo possível o seu entendimento sem uma noção de compreensão musical cada vez mais alargada e complexa na progressão de cada nível de ensino.

Nas estratégias e metodologias de ensino optou-se por um modelo de aula tripartida, com introdução - onde o aluno prepara o material para a aula e se tratava um pequeno diálogo informal professor-aluno; desenvolvimento - onde se desenvolve a leção previamente planificada; e conclusão - constituindo-se como uma espécie de reflexão sobre as atividades desenvolvidas, que poderia incluir exercícios de relaxamento e a marcação do trabalho em casa.

Segue-se a avaliação, invariavelmente constituída pela observação direta e pela grelha de observação elaborada para o efeito (ver Apêndice 2, Planos de Aula e Grelhas de Avaliação), as estratégias de remediação, ou seja, as atividades a realizar ou a omitir caso o tempo não tivesse sido bem calculado, e a bibliografia utilizada em cada uma das aulas (sobretudo referente a métodos, estudos e peças). As grelhas de avaliação constituíram-se como pontos de reflexão importantes sobre a atividade docente.

Não sendo possível a apresentação e descrição detalhada de todos os momentos de intervenção, seleciona-se um dos mais representativos do objetivo geral de todo o processo para cada um dos níveis de ensino.

Passa-se, então à descrição de uma aula de nono ano de ensino integrado (aluno A) lecionada no dia quinze de fevereiro de dois mil e dezasseis. Na semana anterior à leção da aula, o professor cooperante indicou o repertório a trabalhar: *Estudo* n.º 6,

original de M. Marchesi, do livro *Bel Canto for Euphonium*, de Steven Mead; e *Estudo* n.º 14 do livro *Sixty Studies*, op. 5, de Kopprasch.

A planificação da aula (ver tabela 4) foi então pensada para, à semelhança do idealizado pelo professor Avelino Ramos semanalmente, apresentar uma linha condutora e preparatória para a interpretação dos estudos. A problemática inerente a esta aula foi: pensar a postura como base para uma melhor respiração e conseqüente melhoria da musicalidade (articulação, sonoridade e flexibilidade).

No que se refere às estratégias e metodologia de ensino, e depois da parte introdutória onde o aluno dispõe o material necessário para a aula, começou-se com alongamentos dos membros superiores, pois considera-se essencial para a prevenção de lesões músculo-esqueléticas. Seguiu-se um pequeno exercício de respiração para preparação física, passando-se para exercícios de *buzzing* com bocal em torno da escala de Sib Maior, tonalidade do segundo estudo. Os exercícios de notas longas em legato foram realizados em arpejos da mesma tonalidade do primeiro estudo. Para exercitar dedilhações rápidas, é executado o primeiro exercício do livro *Technical Studies* de H. Clarke. Na execução de todos os exercícios desta primeira parte da aula, utilizou-se a estratégia da imitação, ou seja, o professor executa determinado exercício ou secção e o aluno repete. Num segundo momento da aula interpretou-se o *Estudo* n.º 6 de Marchesi, um vocalize, com componente melódica bastante acentuada. Depois da interpretação integral por parte do aluno, focou-se a atenção em passagens nas quais o aluno revelou mais fragilidade. Solicitou-se, então, o solfejo e entoação acompanhada de dedilhação, para melhor compreensão dos intervalos e da estrutura frásica do estudo. O aluno executou novamente, e por diversas vezes, as passagens com mais dificuldade. Voltou a executar o estudo na íntegra atendendo às orientações dadas. O *Estudo* n.º 14 de Kopprasch, técnico, constituiu o terceiro momento e apresenta semelhanças com o exercício executado na primeira parte da aula, o primeiro exercício de Clarke. Este último momento foi bastante curto pois terminou o tempo da aula.

Terminada foi preenchida a grelha de observação respetiva. Mais tarde foram trocadas impressões sobre o decorrer da aula com o professor Avelino Ramos.

Refletindo sobre a lecionação, e na crítica do professor cooperante, o início da aula foi muito demorado e o tempo dedicado aos primeiros exercícios demasiado extenso. Foi necessário recorrer às estratégias de remediação previstas na planificação, e não foi possível realizar os exercícios de relaxamento ou estabelecer diálogo com o aluno acerca da aula.

Esta aula foi particularmente interessante pelos desafios suscitados. Sendo uma das primeiras aulas lecionadas ao aluno A, foi difícil a comunicação e a interação professor-aluno, sendo a pressão da avaliação evidente para as duas partes. Foi latente algum desconforto que acaba por ser natural no início de uma aula de instrumento, quando as relações pessoais ainda não estão devidamente desenvolvidas.

Ainda como processo de reflexão, considera-se que os procedimentos nas aulas deveriam ter sido mais objetivos e os conceitos a trabalhar (neste caso, a articulação, a postura, a musicalidade e a articulação) mais restritos. As explicações do professor estagiário foram muito longas. A preocupação com a leção de demasiados aspetos leva a uma dispersão que pode não focar a atenção dos alunos. Esse aspeto foi referido também pelo professor cooperante que considera, até, que, em cada aula, só deve ser focado um aspeto, pois caso assim não seja, o aluno acaba por não reter nenhuma informação em específico.

Contudo, considera-se que a aula foi muito produtiva para o estagiário. Conduziu-o a atitude reflexiva acerca dos objetivos a traçar e à ambição colocada neste plano de aula. Uma contenção e focagem em conteúdos e exercícios essenciais foi colocada em prática nas aulas seguintes. Considera-se também que a estratégia da imitação na execução dos exercícios constitui-se como fator de motivação ao aluno que, por coincidência, toca o mesmo tipo de instrumento que o professor estagiário, Eufónio ou Tuba tenor.

A aula de décimo primeiro ano analisada foi lecionada no dia 24 de maio de dois mil e dezasseis. Contrariamente à aula descrita anteriormente, ocorreu já numa fase avançada do estágio, logo a relação professor estagiário-aluno revelou-se mais descontraída e próxima.

Na semana anterior à leção, o professor cooperante indicou o repertório a trabalhar: Estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de M. Bordogni.

O objetivo essencial desta aula foi trabalhar o conceito de fraseado através da memorização. Este trabalho já vinha a ser desenvolvido desde as semanas anteriores.

Tabela 6 - Plano de Aula do aluno B

Data	24 de maio de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba
Ano	11º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	B

Tema | Sumário

Memorização do estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Objetivos**Gerais:**

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar linguagens;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

Específicos:

- Consolidar o sentido de expressão e fraseado;
- Desenvolver a memorização;
- Distanciar dinâmicas;
- Incluir a respiração como elemento expressivo;
- Fomentar a concentração;
- Promover a criatividade musical;
- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Aumentar a confiança na execução;

Conteúdos

Memorização;
Fraseado;
Dinâmicas;
Estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula. (Instrumento, livro de estudos, lápis, caderno, ...).
A aula começa com a execução de exercícios de legato baseados em arpejos maiores.
Diálogo sobre as estratégias utilizadas para a memorização do estudo.
Passa-se para a interpretação do estudo sem recurso à partitura e seguido da interpretação integral do mesmo.

Avaliação

Observação direta.
Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Interpretação de *Tuba Suite* de Gordon Jacob.

Bibliografia

Melodious Etudes for Trombone de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

A aula começou com a disposição do material necessário, passando-se rapidamente para o aquecimento (tabela 6). Este incidu em exercícios de legato em arpejos em todas as tonalidades, já que o estudo está na tonalidade Fá Maior, modulando para tonalidades próximas. Deu-se início a um diálogo com o aluno acerca das técnicas de memorização adotadas para executar o trabalho proposto. O aluno interpretou então o estudo de memória até à secção delineada pelo professor. Formou-se nova conversa sobre o estudo. Depois da divisão frásica, o professor estagiário pede ao aluno que crie uma história para associar ao estudo. Esta técnica, a criação de imagens, além de trabalhar a interpretação, pode ajudar também na memorização. Terminado o plano traçado, foi utilizada a estratégia de remediação, ou seja, foi interpretado o primeiro andamento da peça Tuba suite de Gordon Jacob. Procedeu-se ao preenchimento da grelha de avaliação.

Estabelecido diálogo com o professor cooperante, este nada apontou à prática pedagógica.

No entanto, a aula foi claramente fluida e bastante produtiva. O reforço positivo ao aluno foi constante e a criação de imagens permitiu trabalhar, não só a interpretação e a criatividade, mas também a memorização. A própria postura do aluno revelou-se muito positiva ao longo da lecionação, demonstrando crescente entusiasmo.

6. Reflexão sobre a prática pedagógica

A frequência do Mestrado em Ensino de Música tem sido um desafio desde o início da sua frequência. A experiência pedagógica revelou-se, em muito momentos, uma vantagem, e, em muitos outros, uma desvantagem. Na verdade, a discussão de teorias, experiências, metodologias e práticas pedagógicas conduzem a momentos de reflexão e de reformulação e de reorientação da atividade profissional.

A Prática Pedagógica Supervisionada, realizada no Conservatório de Música do Porto com cooperação de um dos professores de Tuba mais relevantes do nosso país, e supervisionada por um dos intérpretes mais emblemáticos do panorama musical atual, enriqueceu a formação artística e pedagógica e alicerçou a defesa do conceito de professor-músico.

O estagiário foi muito bem-recebido em todas as aulas pelo professor Avelino Ramos e apresentado aos alunos enquanto observador e enquanto professor, o que permitiu estabelecer uma relação mais próxima e pedagogicamente mais produtiva. A sala onde decorreram as aulas, apesar de pequena para três pessoas com instrumentos de grande dimensão, é acusticamente favorável e contém todo o material necessário à lecionação de uma aula de instrumento.

Contudo, o contacto com novas perspetivas e experiências fez com que a prática se fosse moldando reflexo do pensamento crítico e autorregulador, transformando-se numa franca evolução profissional. O contacto e diálogo sistemático com um professor tão experiente como o professor cooperante permitiu uma reavaliação da prática e um repensar sobre a dinâmica de aula.

A observação e a preparação das aulas a lecionar implicaram o estudo de temáticas até então não exploradas. Implicaram também uma consideração sobre modelos de planos de aula. Adotado um modelo rapidamente se revelou demasiado complexo e a necessidade de uma adequação. Desta forma, construiu-se um novo modelo de plano, bastante mais claro, que se adaptou às críticas do professor cooperante. Antes de iniciar a prática letiva, foram atentamente analisadas e avaliadas as competências já desenvolvidas pelos alunos, o seu nível de proficiência, e o grau de maturidade para que se pudessem planear conteúdos, mas até a própria linguagem a adotar.

Este estágio profissional conduziu também a uma série de questões que, aparentemente fáceis, se revelaram difíceis de responder, mas fundamentais à prática

docente: Quais os objetivos essenciais a alcançar em cada aula? Que conteúdos trabalhar para alcançá-los? Que estratégias utilizar? Que postura adotar com cada um dos alunos? Como apresentar as diversas problemáticas aos diferentes alunos? Como diversificar as estratégias e as metodologias? Estas questões assumem ainda mais significado quando, aplicado o plano, são obrigatórios desvios ao mesmo. A flexibilidade de um plano de aula da disciplina de instrumento é fundamental para que se consiga corresponder às necessidades do aluno. Cada aluno revela diferentes apetências, qualidades, técnicas, experiências e posturas e a maleabilidade do plano é essencial. Na verdade, somente com a prática é possível perceber qual a efetiva receção das atividades e tarefas por parte dos alunos. Podem antecipar-se algumas questões e traçarem-se cenários, mas só confrontados com situações reais se percecionam as dificuldades de executar um plano de aula.

Como já foi referido, a postura adotada foi de discrição. Nas aulas observadas a intervenção só foi realizada quando solicitado pelo professor cooperante. Nas aulas lecionadas tentou-se, ao máximo, cumprir o estipulado pelo professor titular, quer no que se refere o repertório quer em todas as estratégias e metodologias a adotar para cumprir os objetivos também por ele apresentados. O professor cooperante não interveio em nenhuma aula, deixando o estagiário completamente autónomo na condução da prática letiva. Foi feito um esforço para que, todas as orientações, sugestões, comentários e ideias apresentadas por ele, se refletissem nas aulas posteriormente lecionadas.

Os recursos foram os tradicionalmente usados: o lápis e borracha, o metrónomo, o afinador, o espelho, o piano, os métodos, os estudos e as peças. Numa das aulas foi utilizado a gravação áudio para dar a conhecer ao aluno o erro que estava sistematicamente a repetir. Foi reforçada a vantagem da gravação para efeitos de melhoria da interpretação e da sua utilização extra-aula.

A primeira aula lecionada revelou, desde logo, necessidade de adaptações, principalmente no que se refere à dinâmica da aula. As explicações longas e a demora na execução dos exercícios deveriam ser revistas para que a aula não perdesse o foco no essencial. Apesar dos objetivos cumpridos, a metodologia necessitava de adaptação, aumentando-se gradualmente o ritmo nas aulas que se seguiram. As estratégias de remediação, por defeito ou por excesso, foram úteis e aplicadas em algumas aulas.

A curta duração da aula, quarenta e cinco minutos, sem hipótese de atrasos pois o professor continuava com aula de seguida (curiosamente em cooperação com um estagiário de uma outra instituição de ensino superior), foi um entrave à planificação. Em alguns aspetos pode afirmar-se que as aulas de noventa minutos são mais vantajosas.

Numa aula mais extensa é possível, sempre que necessário, prolongar os exercícios iniciais, nomeadamente, os alongamentos ou o aquecimento. Se em alguns casos os alunos são autónomos na sua realização, como no caso do aluno de décimo primeiro ano, outros precisam ainda de orientação na sua execução até revelarem autonomia suficiente para o fazerem antes de iniciarem a aula.

A reação dos alunos foi muito positiva. Predominou o bom ambiente pedagógico e a convivência sã entre professor cooperante, professor estagiário, aluno e professor supervisor (nas aulas por ele observadas). Os alunos, depois das primeiras semanas, as mais constrangedoras, faziam já questões, colocavam problemas e pediam opiniões ou sugestões sobre exercícios ou dificuldades.

De acordo com o descrito, a prática pedagógica foi bem-sucedida. Os comentários dos professores cooperante e supervisor foram, no geral, bastante positivos, quer ao nível da planificação quer ao nível da execução.

Capítulo III – “O repertório musical português no ensino da Tuba”

1. Introdução

O presente projeto de investigação resultou do desafio lançado pelo professor Sérgio Carolino no sentido de solicitar a um conjunto de compositores portugueses peças pedagógicas com o objetivo de constituir uma coletânea passível de ser utilizada no ensino do instrumento.

O desafio foi imediatamente aceite, mas uma condicionante impôs-se à partida, os limites temporais impostos para a apresentação do presente relatório, não seriam compatíveis com o seu processo de implementação, que incluiria o contacto dos compositores e o processo criativo. Esta condicionante não foi impeditiva de se proceder ao projeto de investigação inerente à temática proposta, ou seja, de aferir a validade e pertinência da produção musical portuguesa com fins pedagógicos.

A experiência profissional até agora adquirida permitiu encarar este desafio com grande entusiasmo já que é uma necessidade sentida diariamente na lecionação do instrumento. Este assunto foi até já discutido entre pares da profissão. Contudo, os condicionalismos do quotidiano e a pouca representação deste instrumento musical no ensino da música em Portugal, não conduziu ainda a que os professores desta disciplina promovessem a ampliação do repertório português ou a literatura pedagógica na nossa língua. Refira-se que não existe nenhum livro de peças ou estudos para este instrumento de compositores portugueses na atualidade.

Assim, considera-se este plano de investigação, o ponto de partida para um trabalho mais vasto e que, certamente, contribuirá para o aumento e desenvolvimento de materiais pedagógicos, em português, no ensino da Tuba, mas também uma forma de divulgação e promoção do instrumento no ambiente artístico e pedagógico, estimulando a criação musical idiomática junto dos compositores.

Partiu-se, assim, para a delimitação do tema e orientou-se o mesmo para a música tradicional no sentido de preparar a fase seguinte. Se fossem solicitadas peças para os níveis de ensino de 1º, 2º e 3º ciclos, seria muito relevante que apresentassem um cariz

tradicional, não só no sentido de promoção e valorização da música portuguesa, mas também no sentido da pertença e identidade nacional que pode servir como fator de motivação a um jovem instrumentista.

Definido o tema, “O repertório musical português no ensino da Tuba”, colocadas as questões base sobre a qual se desenvolve o plano de investigação e traçados os objetivos, passa-se para o enquadramento contextual e teórico onde se reflete sobre a posição do tema no ambiente artístico português. A metodologia adotada incidiu numa entrevista aplicada a um representante da disciplina de tuba de cada uma das escolas públicas portuguesas, onde se questiona acerca da utilização de música portuguesa nas suas aulas e da opinião acerca da pertinência da sua utilização. Depois da análise dos resultados revelados nas entrevistas, expõe-se os resultados mais significativos do projeto de investigação.

2. Tema, problemática e objetivos

O tema “O repertório musical português no ensino da Tuba”, surge da necessidade que grande parte dos professores das escolas de ensino artístico em Portugal sente no seu quotidiano: colocar os alunos em contacto com o repertório de compositores portugueses.

Neste sentido, este repertório ganhará significado com a utilização de temas de cariz tradicional, promovendo, simultaneamente, quer a valorização da criação nacional, quer a identidade cultural, particularmente importante nos primeiros anos de contacto com o instrumento musical.

A música tradicional portuguesa, fruto do crescimento da investigação e da formação de professores no nosso país nas últimas décadas, tem sido incluída como material fundamental das disciplinas de formação musical dos primeiros anos e coro infantil., mas também já na lecionação de alguns instrumentos musicais. Aplicado este repertório no ensino do instrumento musical, seja ele qual for, é possível valorizar e fomentar a identidade musical nos alunos a um nível interdisciplinar.

O objetivo inicial deste estudo seria lançar o desafio a um conjunto de compositores portugueses da atualidade para a composição de peças pensadas para o primeiro, segundo e terceiro ciclos do ensino básico (da iniciação ao quinto grau), que seriam reunidas numa coletânea para possível edição. Contudo, devido a condicionalismos vários, não foi possível a sua concretização. O objetivo ainda existe, e certamente será alcançado, mas o presente trabalho de investigação fundamentará apenas a sua necessidade de implementação.

O contacto diário com a realidade do ensino em Portugal, rapidamente faz transparecer que, grande parte dos programas das disciplinas de instrumento dos conservatórios de música nacionais vão timidamente incluindo música portuguesa. Não é o caso da disciplina de Tuba. Foram analisados os programas de quase todos os conservatórios nacionais (com exceção do Conservatório Nacional, sobre o qual não se sabe se foram já realizados aditamentos), e, atualmente, não se encontra listada nenhuma composição nacional. Aliás, no caso desta disciplina são raros os exemplos de literatura pedagógica em português. Refira-se que isto não significa que não seja interpretado programa português nas aulas de Tuba, pois um programa de uma disciplina de instrumento é sempre muito flexível e dependente do professor.

Não se pretende, claro, que a música portuguesa substitua os grandes vultos da história da música, essenciais na formação de qualquer aluno. Mas seria desejável que a sua representação fosse mais significativa. A dinâmica da composição nacional, em plena agitação no panorama atual, acaba por não apresentar o devido reflexo no âmbito pedagógico e respetivos programas das disciplinas de instrumento de ensino básico e secundário. No caso da Tuba, por seu lado, no ensino superior esta componente tem sido profundamente valorizada, principalmente com a ação do professor Sérgio Carolino. No entanto, este repertório apresenta um grau de dificuldade bastante elevado.

Não devemos esquecer que o instrumento musical em estudo é o mais recente dos instrumentos de metal da orquestra, pelo que, tem ainda uma identidade a definir. O seu repertório solista recua apenas, e apesar de o instrumento fazer parte integrante da formação de bandas e orquestral (sobretudo nas figuras de Berlioz e Wagner), a 1881, sendo a composição mais antiga publicada, *Rocked in the Cradle of the Deep*, de T. H. Rollinson (um arranjo de um hino com ritmo simples e uma extensão de apenas uma oitava) (Mccracken, 2014). No presente, a tuba como instrumento solista ainda é considerado uma novidade. O primeiro concerto para Tuba e orquestra data de cerca de um século após a sua criação. O *Concerto para Tuba e Orquestra* de Ralph Vaughan Williams, estreado em 1954 na celebração do 100º aniversário da Orquestra Sinfónica de Londres, foi o primeiro concerto de um grande compositor. Apenas um ano após, em 1955, Paul Hindemith compôs a sua *Sonata para Tuba e Piano*, que, juntamente com o concerto de Vaughan Williams se tornou uma referência para o repertório do instrumento.

Um dos modelos da Tuba que foi adquirindo autonomia ao longo do último século, no que respeita à sua função, repertório e importância, foi, sem dúvida, o Eufónio. Um dos exemplos iniciais de repertório idiomático para este instrumento será o *Concerto per Flicorno Basso*, de Amilcare Ponchielli, de 1872. Destaque-se, já no século XX, o *Concerto* de Joseph Horowitz, de 1972, e a *Fantasia* de Gordon Jacob, datado do ano seguinte. Nas últimas décadas a expansão do repertório tem sido muito significativa. *Symphonic Variants* de James Curnow, *Soliloquies* de John Stevens, *Pantomime* de Philip Sparke, *Concerto para Eufónio* de Vladimir Cosma, são alguns exemplos que integram o leque de composições mais interpretadas.

Na atualidade, os compositores exploraram e expandem a destreza, o âmbito e as suas potencialidades como instrumento solista, com atenção às técnicas expandidas do instrumento. Com um novo fluxo de interesse na composição para este instrumento, os grandes solistas mundiais, não só trouxeram nova popularidade à tuba, mas também expandiram o seu repertório encomendando muitas peças, enquanto muitas outras lhes são dedicadas.

Em Portugal os últimos anos têm sido muito produtivos na composição de obras maiores para este instrumento musical. *Concerto para Tuba*, de António Vitorino de Almeida, *Três Pastiches de Belém* (não editado), de Eurico Carrapatoso, *Concerto para Tuba*, de Carlos Marques, *Sonata para Tuba e Piano* e *A Pocket Sonatina para Eufónio e Piano*, de Sérgio Azevedo, *Concertino para Tuba e Banda Sinfónica* de Carlos Marques, *Concerto para Tuba*, de Jorge Salgueiro, *Allegro Sonata para Tuba e Piano* de Telmo Marques, *Concerto duplo para Saxofone Tenor e Tuba*, de Luís Cardoso, são alguns dos exemplos de repertório português. Todo este repertório pode ser interpretado a um nível superior de ensino, mas, devido ao seu nível de dificuldade, não se podem incluir no ensino básico e secundário. E se os compositores portugueses revelam uma predileção para este instrumento, porque não contribuir para outros níveis de ensino?

Pretende-se, assim, que este projeto possa de alguma forma contribuir para a afirmação e divulgação do Instrumento musical e estimular a criação de repertório por parte dos compositores nacionais.

O plano deste projeto assenta numa questão base: contribuirá a inclusão de repertório português significativamente para o ensino da Tuba? Esta questão suscita outras também elas relevantes: quais os graus de ensino a contemplar e respetivo grau de dificuldade? Com que tipo de repertório? Será a disciplina de Instrumento um veículo privilegiado para promover o repertório português? Não será fundamental na formação de um músico o contacto com este mesmo repertório? Não poderá ser o repertório português um agente de motivação no ensino do instrumento musical?

Depois de analisado o contexto de intervenção, de observados os programas da disciplina nas várias escolas públicas de ensino de música nacionais e de realizada a pesquisa bibliográfica sobre a temática, os seguintes objetivos foram traçados: Conhecer as práticas do ensino da Tuba (ensino público) na atualidade; Integrar e valorizar o património musical português no ensino do Instrumento (Tuba); Avaliar a significância da inserção do repertório de cariz nacional no ensino do Instrumento (Tuba); Observar de que forma a música portuguesa se revela um fator de motivação no processo de ensino-aprendizagem; Analisar em que graus de ensino deverá ser enfatizado de forma a constituir-se pedagogicamente construtivo; Estudar o contributo deste repertório na formação da identidade cultural e artística do aluno; Promover o gosto e fomentar a preservação do património artístico português; Alargar a oferta de recursos didáticos no âmbito desta disciplina; Estimular a composição nacional para este Instrumento.

3. Enquadramento contextual e teórico

A temática e problemática apresentada neste projeto surge da confluência de dois fatores: a prática pedagógica e a ação, atitude e determinação pela defesa, divulgação e valorização da música portuguesa e dos seus compositores por parte do Professor de Tuba da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, Sérgio Carolino, ele próprio exemplo maior da qualidade da arte musical em Portugal.

Na fundamentação do tema apresentado centra-se a atenção nas figuras mais proeminentes da nossa música portuguesa do século XX e no seu pensamento em relação à mesma.

Luís de Freitas Branco, já em 1910, e apesar de se filiar nos modernismos europeus, não descarta as suas raízes, ou como lhe chama, o seu “sangue”, influenciado pela corrente nacionalista que se vinha a afirmar desde final do século XIX:

"Eu tenho, creia, o maior interesse em provar ao meu país, que sou, fundamentalmente, dentro da minha arte, um Português. Ontem, como ouviu, José Júlio Rodrigues, aludindo à minha filiação musical falou em Mussorgsky e Debussy. É certo que me tenho inspirado muito nos processos desses grandes músicos - como não podia deixar de ser - para me integrar no meu tempo. Mas, o que é facto, é que, inconscientemente, e segundo o próprio meu amigo crítico tem notado, existe nas minhas produções um fundo de meridionalismo que não é daqueles dois mestres - que é do meu sangue" (Branco citado em Latino, 1910).

Na segunda metade do século XX, a valorização efetiva da música portuguesa continua a ser uma questão latente no nosso meio artístico.

"Certo e sabido: quando não se acham lamentavelmente inçadas de erros e confusões, são singularmente omissas ou parcíssimas no que respeita a Portugal as histórias da música saídas dos prelos estrangeiros. [...] Os estrangeiros desprezam ou desconhecem a música portuguesa. Prezam-na ou conhecem-na todavia mais os mesmos portugueses? Que temos feito nós para a dar a conhecer, para a proteger, para a valorizar aos nossos próprios olhos e aos dos estranhos?" (Lopes-Graça, 1973, p. 100).

A opinião de Sérgio Azevedo é ainda bastante atual quando refere que o ensino da música *"continua a ignorar (ou, no melhor dos casos, a 'condescender com') a música portuguesa, que é parte da grande tradição europeia. Os alunos, espelho dos seus professores, tocam música portuguesa em geral porque a isso são obrigados, e mesmo*

assim tocam-na pouco porque, virtude da tal condescendência que mencionei, também pouca música portuguesa é exigida nos currículos. No entanto, o passo essencial será libertar os alunos da obrigatoriedade, fazendo-os ao invés perceber que vale a pena tocar música portuguesa, não só porque existe, mas porque muita dela é realmente boa” (Azevedo, 2010).

Também a Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei n.º 46/86, de 14 de outubro) aponta o caminho para uma escola com identidade cultural, sendo o primeiro princípio organizacional “contribuir para a defesa da identidade nacional e para o reforço da fidelidade à matriz histórica de Portugal, através da consciencialização relativamente ao património cultural do povo português, no quadro da tradição universalista europeia e da crescente interdependência e necessária solidariedade entre todos os povos do Mundo”. No que respeita ao ensino secundário, este diploma estabelece entre os seus objetivos o “facultar aos jovens conhecimentos necessários à compreensão das manifestações estéticas e culturais e possibilitar o aperfeiçoamento da sua expressão artística”.

De acordo com Silva (Silva G. F., 2002, p. 65) “qualquer cultura tende a explicar o mundo através dos seus valores e das suas opções, que, certamente acredita serem as verdadeiras”. Aparentemente antagónico é o ensino da música em Portugal ao não valorizar enfaticamente a cultura musical nacional. Caberá aos docentes defender a pluridimensionalidade da escola valorizando a cultura onde está inserida, proporcionando experiências e promovendo partilha de conhecimentos que se identifiquem com a escola e reconheçam nela os seus valores.

Nas palavras de Gaspar (Gaspar, 2011, p. 20) “O ensino-aprendizagem, através desta exploração didática do património cultural apela à curiosidade e à emotividade dos alunos, pois, aprendemos com mais facilidade tudo o que nos diga respeito, a nós ou à nossa história”.

No entanto, não tem existido em Portugal uma política que promova a identidade cultural do músico profissional. Regularizada por um conjunto de valores e convicções, a música portuguesa tem sido relegada para um *sentido de ausência* e de *subalternidade* que tem sido difícil de contornar ao longo dos séculos, não integrando nenhuma obra desse catálogo de grandes obras da história da música ocidental (Vargas, 2010).

A procura de recuperar do atraso português em relação à Europa tendeu sempre a uma aproximação aos ideais hegemónicos e nunca a valorização dos nacionais. Simbólica é a afirmação de Vargas: “na vida musical portuguesa em geral prefere-se

desviar o olhar para longe daquilo que se produz aqui. Daí a primazia do ‘lá fora’” (Vargas, 2010, p. 496).

Mais significado alcançará a aprendizagem, nos primeiros ciclos de ensino, se for utilizado repertório de cariz tradicional, com as suas qualidades rítmicas, melódicas e expressivas, características familiares aos jovens instrumentistas. “A criança aprende a comunicar, ouvindo e imitando. Língua materna e canções tradicionais estão intimamente ligadas. [...] A acentuação natural, a melodia e o ritmo numa língua estão implícitas nas suas canções (...) originando determinados padrões que caracterizam a sua originalidade musical (Torres, 1998, p. 23).

Swanwick (2000) defende que o aluno é herdeiro de toda uma gama de valores culturais que o antecedem, constituindo-se a música tradicional como fator de identidade estética e cultural.

Nas palavras de Lopes-Graça (1991), “Expressão e documento da vida, sentimentos, aspirações e afectos do nosso povo, a canção portuguesa faz parte do património espiritual da nação portuguesa. Mais do que qualquer outra manifestação do nosso temperamento, da nossa cultura, ou das nossas capacidades criadoras, ela nos define e integra a nossa realidade psicológica e social. [...] defendê-la é defender, portanto uma parcela de nós mesmos, da nossa individualidade, da nossa história íntima”.

4. Metodologia

Tomando como ponto de partida a problemática apresentada, depois da revisão bibliográfica terminada e observado o ambiente escolar, estudaram-se as várias metodologias para clarificar o tema proposto.

De acordo com os objetivos traçados, afigurou-se como adequado o método da entrevista, dado tratar-se de uma investigação de cariz qualitativo. Este método permite “retirar informações e elementos de reflexão muito ricos e matizados” (Quivy & Campenhoudt, 1995, p. 192). Segundo este autor, a entrevista proporciona uma troca entre interlocutor e investigador que revela as perceções e interpretações do primeiro e permite um controlo por parte do segundo para que não se verifiquem desvios à temática. No entanto, o investigador deve estar atento para que “as suas intervenções tragam elementos de análise tão fecundos quanto possível” (Quivy & Campenhoudt, 1995, p. 192).

Optou-se pela entrevista semiestruturada, constituída por um misto de questões fechadas e questões abertas. Esta entrevista assume especial significado quando se pretende obter dados comparáveis de diferentes entrevistados. Importa, essencialmente, “explicar o ponto de vista dos participantes, como pensam interpretam ou explicam o seu comportamento no contexto natural em estudo” (Coutinho, 2011, p. 291). O objetivo ao utilizar este método prendeu-se com uma das suas grandes vantagens, analisar o sentido que cada um dos professores dá à sua prática pedagógica e ao tema com o qual é confrontado: a utilização de repertório musical português na lecionação da disciplina de Tuba. Consegue-se, também, reconstituir as experiências e as ações passadas dos entrevistados em relação à temática, com um elevado grau de profundidade.

A aplicação das entrevistas foi orientada por um guião com as questões centradas e orientadas às quais corresponderá uma abordagem e análise interpretativa.

Foi selecionada uma amostra considerada relevante para o estudo, ou seja, um professor representante de cada um dos Conservatórios de Música que integram a rede de ensino pública de Portugal continental, a saber: Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga; Conservatório de Música do Porto; Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian; Conservatório de Música de Coimbra; Escola de Música do Conservatório Nacional. O universo dos professores desta disciplina a nível nacional é ainda bastante limitado, pelo que se considerou que a amostra seria já significativa.

A elaboração da entrevista teve em conta a construção de um discurso estruturado em torno da utilização e pertinência da existência de um repertório pedagógico português passível de ser utilizado na lecionação da disciplina.

Estruturada em duas partes, a primeira respeita aos dados pessoais e profissionais e a segunda refere-se à perceção do entrevistado relativamente ao tema (ver guião da entrevista no Apêndice 3).

Pelas suas características, o método de análise será a análise de conteúdo através da transcrição das entrevistas (Apêndice 4), procurando-se significados.

5. Análise e discussão dos dados

Foi solicitada a colaboração de cinco professores, um representante de cada um dos Conservatórios públicos nacionais. Prontamente todos acederam a participar nesta pequena investigação. Contudo, um condicionalismo eletrónico resultou na impossibilidade de tratamento das respostas de um dos entrevistados, contabilizando-se na análise, desta forma, apenas quatro entrevistas. Não sendo o meio mais recomendado, a entrevista foi feita por via eletrónica devido a limitações de disponibilidade de tempo e da distância geográfica entre cada uma das instituições de ensino. Além disso, todos os professores exercem atividades artísticas que tornam ainda mais difícil o agendamento de reuniões.

A análise dos dados, como já foi referido, será realizada através da análise de conteúdo, não se justificando o tratamento estatístico da informação uma vez que a amostra é muito limitada.

Começando pelos dados pessoais e profissionais, coloca-se, logo à partida, uma questão de género. Só elementos do sexo masculino compõem o quadro de professores das escolas em análise. Sabe-se que esta situação pode ser alargada ao ensino privado e cooperativo. Denota-se ainda a tradição, em Portugal, de associar este instrumento à figura masculina (até pela própria dimensão, estrutura e volume do instrumento). Conhece-se, contudo, estudantes do ensino superior do sexo feminino, mas que ainda não ingressaram no mercado de trabalho. Embora não tenha sido questionado na entrevista, ao nível dos conservatórios cada vez mais se encontra um equilíbrio entre os géneros, preponderando ainda o masculino.

Os professores entrevistados não ultrapassam a faixa etária dos quarenta anos de idade, e são todos licenciados na área específica de Tuba. Este facto é bastante interessante se se pensar que, alguns destes são os primeiros licenciados no nosso país neste instrumento. Relembre-se que o professor atual do Conservatório de Música do Porto é o primeiro professor da instituição especializado em Tuba.

Apenas um dos docentes tem mais de dez anos de experiência no ensino e dois menos de cinco anos, presumindo-se que, ou são muito jovens, ou o número de alunos desta disciplina nas escolas é reduzido. Pensa-se que os entrevistados terão respondido a esta questão tendo em conta o tempo de serviço e não os anos efetivos de experiência profissional.

Somente um dos docentes não leciona ao primeiro ciclo do ensino básico e dois não lecionam no ensino secundário. No primeiro caso, a instituição de ensino tem dois professores, existindo alunos matriculados no primeiro ciclo. Quanto ao ensino secundário, não há alunos inscritos em duas das escolas.

É interessante verificar que se regista um número muito mais elevado de alunos que estudam Eufónio do que alunos que estudam Tuba, não só nos primeiros anos de formação (que poderia ser explicado pela relação entre dimensão do instrumento e crescimento corporal) mas em quase todos os ciclos, com exceção do terceiro. Associe-se este facto à história da lecionação da disciplina no Conservatório de Música do Porto, onde as referências ao Bombardino foram recorrentes ao longo de várias décadas e muito anteriores à primeira referência relativa à Tuba na década de setenta.

Questionados sobre a utilização de repertório português no ensino do instrumento, apenas um docente afirmou não o utilizar. O seu uso, dependendo do professor questionado, percorre todos os níveis de ensino.

Apenas dois professores citaram compositores portugueses, e curiosamente os mesmos, Sérgio Azevedo e Ricardo Matosinhos, não sendo este repertório de cariz tradicional.

Um docente apenas menciona a utilização de repertório de cariz tradicional, não apontando, no entanto, compositores ou autores dos arranjos. Pressupõe-se, então, que utilizará, livremente, melodias populares ou infantis.

Relativamente à literatura pedagógica em português, unanimemente consideram que é insuficiente. No entanto, um docente julga que a música portuguesa se encontra valorizada no âmbito dos programas de ensino de Tuba.

Todos os professores consideram que há a necessidade de incluir música portuguesa em toda a literatura pedagógica, ou seja, peças, estudos e métodos, e em todos os ciclos de ensino.

Na última questão, de resposta aberta, todos os docentes consideram que a inclusão do repertório português na disciplina de Tuba é válida e importante. Destacam, sobretudo, a necessidade de dar a conhecer a produção artística nacional e a sua importância na formação cultural dos alunos. Referem também que a sua inclusão proporcionaria o “incremento do repertório, valorização do mesmo em comparação com os demais, maior afinidade com o que é feito pelos nossos compositores” (entrevistado

C). Quanto à música tradicional, o entrevistado D afirma que “podemos incluir música tradicional portuguesa no repertório de tuba de forma a que os estudantes tenham conhecimento das suas raízes musicais e conheçam a cultura portuguesa. Seria bom ter compositores portugueses a escrever peças ou estudos para tuba de forma também aumentar o repertório disponível a incluir no programa de Tuba”.

Refira-se que dois dos entrevistados, nesta questão, fazem referência ao programa da disciplina de tuba, podendo ler-se a necessidade da sua revisão.

6. Conclusão

Pretendeu-se, com este capítulo, responder às questões colocadas na definição da problemática respeitantes à utilização e valorização do repertório português no ensino da Tuba.

Pode considerar-se que o estudo foi validado, quer pela revisão da literatura, quer pelo método da técnica de inquérito da entrevista, questionando os professores que lecionam na atualidade e conhecem a realidade do ensino da música em Portugal ao nível dos primeiro, segundo e terceiro ciclo do ensino básico e no ensino secundário. Ao nível da literatura, a questão da valorização da música portuguesa é já antiga, com a preocupação recorrente relativamente à subalternização e meridionalização da música portuguesa em relação ao centro da Europa. Lançando-se um olhar sobre as composições portuguesas para este instrumento, verifica-se que, apesar de representativa, se comparada até com outros instrumentos, não se adequa aos níveis de ensino tratados, constituindo-se, sobretudo, de peças de concerto já com dificuldade bastante elevada. Da análise dos dados recolhidos através da entrevista, pode afirmar-se que há a necessidade de valorização do nosso repertório e esta valorização poderá ser realizada por meio de repertório de cariz popular.

Pode até defender-se que, a consolidação do sentido de pertença e de identidade acabaria por ter repercussões, não somente no aluno, mas até no profissional docente e em toda a comunidade educativa. Será certamente através da educação e do ensino que se promoverá uma mudança de mentalidade global, onde a cultura e identidade nacional através da música se poderá fomentar, ultrapassando-se a visão lamentosa da inferioridade da produção artística portuguesa.

Desta forma, deve responder-se de forma positiva à questão relativa ao contributo significativo do repertório português para o ensino da tuba. Sem dúvida que incitará, junto dos alunos, o sentido de pertença e identidade. Por outro lado, contribuirá para uma maior divulgação do instrumento junto das comunidades artísticas e pedagógicas e impulsionará os compositores a escrever para este instrumento. Consequentemente, o próprio património nacional sairá valorizado pois crescerá o número de literatura e mais interpretações da mesma. O jovem instrumentista conhecerá a sua cultura e os aspetos característicos da mesma, numa sociedade onde a globalização pode conduzir a uma padronização de expressões, mas também incita ao conhecimento do que é próprio de cada comunidade e da sua diferenciação.

O repertório de cariz tradicional será o que mais contribuirá para este sentido de pertença e identidade já que, assim, estaria a promover-se a composição nacional com base em características nacionais. No entanto, este cariz não seria obrigatório e imposto aos compositores. Se assim, o desejassem, poderiam compor segundo outros estilos e carácter.

Pela análise das entrevistas, não se conclui em que níveis de ensino se deve aplicar este repertório, mas afere-se a sua necessidade. As respostas são diversas em relação aos ciclos de ensino onde deveria ser aplicado. Pensa-se que há necessidade de repertório português em todos os ciclos de ensino. Como já referido, a literatura existente é sobretudo de carácter concertista, maioritariamente utilizado no ensino superior.

O repertório nacional, de cariz tradicional ou não, poderá também constituir, ele próprio, um agente de motivação para o jovem instrumentistas, mais uma vez, devido ao sentimento de pertença que irá suscitar junto dos intérpretes e do público.

A presente investigação revelou algumas limitações. A entrevista, prevista para abarcar os cinco conservatórios públicos de Portugal continental, apenas foi aplicada a quatro, já que, por questões de ordem técnica, um dos representantes não conseguiu responder. A amostra é bastante restrita, constituída por apenas quatro docentes. Contudo, na totalidade dos docentes da disciplina de Tuba a nível nacional, acaba por ser significativa e respeita aos professores com as classes mais numerosas. Nas escolas do ensino particular e cooperativo, as classes de tuba tendem a ser mais reduzidas, não só pelo número inferior total de alunos, mas também pela sua própria natureza.

Apesar das limitações, considera-se justificada a publicação de um, ou mais, caderno de peças e de estudos de compositores portugueses, até pela inexistência, atualmente, de um livro desta natureza. Justifica-se também um incremento da literatura pedagógica em português que é ainda bastante residual comparativamente a outros instrumentos.

Evidencie-se que este projeto de investigação, constituirá, certamente, o ponto de partida para a verdadeira efetivação da publicação do referido livre de estudos ou peças.

Considerações finais

“Ao longo dos últimos anos, temos dito (e repetido) que o professor é a pessoa, e que a pessoa é o professor. Que é impossível separar as dimensões pessoais e profissionais. Que ensinamos aquilo que somos e que, naquilo que somos, se encontra muito daquilo que ensinamos. Que importa, por isso, que os professores se preparem para um trabalho sobre si próprios, para um trabalho de auto-reflexão e de auto-análise” (Nóvoa, 2009, p. 38).

Foi exatamente este o sentido de frequentar um mestrado em ensino de música apesar de alguma experiência profissional numa área em constante mutação.

Este trabalho expressa um conjunto de vivências e valores pessoais, mas também um significado identitário com a cultura e a profissão docente. Expressa também gratificadamente, o contacto com uma outra perspectiva da realidade do ensino vocacional atual, através da observação e participação direta numa instituição de ensino com cerca de um século de existência.

A prática pedagógica foi acompanhada por duas figuras de referência no que respeita à Tuba. Se o professor cooperante é figura emblemática no âmbito pedagógico em Portugal, tendo já constituído uma *escola* no ensino básico e secundário, o professor supervisor é figura de referência mundial no âmbito da interpretação, desenvolvendo uma *escola* ao nível do ensino superior na área da performance.

O caminho percorrido na lecionação não deixou de ter obstáculos. Contudo, a orientação, a prática sistematizada, planeada e reflexiva, permitiu a sua ultrapassagem e a promoção de aprendizagens significativas junto dos alunos, num espaço pedagógico marcado pelo diálogo e reflexão. Procurou-se um leque de estratégias pedagógicas diversificadas e motivadoras que impulsionassem um processo de ensino aprendizagem dinâmico, mas que, simultaneamente, se adequassem à abordagem do professor cooperante. A observação atenta, visível nas grelhas de observação, foi fundamental à preparação da prática e ao sucesso da mesma. A resposta dos alunos foi bastante positiva às aulas lecionadas, reagindo com interesse, motivação e empenho.

O professor de instrumento da atualidade já não é entendido numa relação de conhecimento que passa “de mestre para discípulo, através do relato de experiências e de reflexões pessoais, e na demonstração prática de como fazer e do como deve soar” (Lopes, E. (coord), p. 106). Se a experiência performativa é essencial à atividade

pedagógica, o professor “carece de competências analíticas e relacionais que a formação da Psicologia da Música pode ajudar a adquirir” (Lopes, E. (coord), p. 110), nomeadamente no que respeita à perceção e representação mental do som e aos processos cerebrais usados na performance; ao processo de desenvolvimento e desempenho musical; ao ambiente do processo ensino-aprendizagem e à motivação; às estratégias de autoeficácia e comunicação emocional. O professor deve adquirir mais ferramentas para observar, conhecer e aplicar estratégias de acordo com a realidade escolar, para que, o aluno, beneficie de um ensino estruturado e adaptado às suas necessidades, com maiores probabilidades de sucesso. “[..] o professor esclarecido será aquele que mais poderá contribuir para o reconhecimento de aspetos relevantes do comportamento musical ao longo da formação do aluno” (Lopes, E. (coord), p. 100). O Mestrado em Ensino de Música muito contribuiu para este esclarecimento, ou para a formação do professor esclarecido.

Considera-se que o presente relatório contribui para uma maior valorização do próprio instrumento em estudo. Muitas vezes o último a ser selecionado pelos aspirantes a estudantes de música, necessita ainda de afirmação no âmbito artístico e educativo. A sua valorização no ensino permitirá um maior reconhecimento das suas potencialidades, orquestrais e solistas, em todos os géneros e estilos, que, por sua vez, incrementará a sua afirmação no meio educativo. Tenta-se, assim, contrariar a visão que perdurou décadas no nosso país associando-se este instrumento unicamente ao meio filarmónico e proceder à sua verdadeira afirmação em todos os lugares a que pertence.

Cumpridos os critérios inerentes à prática educativa e alcançados os objetivos de uma lecionação competente e fundamentada, o Projeto de Investigação constituiu-se como um novo desafio. Ultrapassada a primeira dificuldade, a escassa bibliografia sobre este instrumento musical, definiu-se a temática e problemática, procedendo-se à investigação.

A hipótese colocada inicialmente sobre a necessidade de repertório nacional para o ensino da Tuba encontrou grande aceitação na comunidade educativa. Essa necessidade foi comprovada através das entrevistas promovendo até uma série de diálogos entre os próprios professores dos conservatórios portugueses. Com um eco histórico relevante, é possível uma abordagem à disciplina em que, não esquecendo os “clássicos”, se promova uma mudança de posição em relação à *subalternidade* que tem sido característica em Portugal nos últimos séculos, contribuindo para a identidade cultural do músico em formação. A educação será, certamente, a premissa para essa mudança.

Como já foi referido, o trabalho não se esgota neste relatório. Num primeiro plano este é o ponto de partida para se efetuarem os contactos com os compositores para que se cumpra o livro de peças ou estudos para Tuba e/ou Eufónio. Tudo se fará para concretizar este objetivo. Num plano secundário, com a realização deste estágio profissional e conseqüente relatório, outras questões investigativas referentes a temáticas e problemáticas ainda pouco desenvolvidas, tais como, a possível divisão dos programas da disciplina de Tuba, entre Tuba e Eufónio, ou a necessidade de revisão do programa ainda vigente no ensino da Tuba em Portugal.

Sem dúvida que, a Prática Pedagógica Supervisionada contribuiu para a tomada de consciência da profissão e da identidade docente e para a necessidade de hábitos de reflexão e de revalidação e atualização científica. Para alguém com experiência profissional, este estágio simboliza um novo ponto de partida para a profissão professor-músico.

Referências bibliográficas

- Assembleia da República. (14 de outubro de 1986). Lei de bases do Sistema Educativo. *Lei n.º 46/86*. Diário da República n.º 237 - Série I.
- Azevedo, S. (2010). *Seara Nova*. Obtido em 16 de Abril de 2016, de Seara Nova: <http://www.searanova.publ.pt/>
- Balancho; Coelho (citado em Paiva e Lourenço). (1996). *Motivar os alunos, criatividade na relação pedagógica: conceitos e práticas*. Lisboa: Texto.
- Boruchovitch, E., & Bzuneck, J. A. (2004). *A motivação do aluno: contribuições da psicologia contemporânea*. (Vol. 1). Petropolis: Editora Vozes Ltda.
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Cardodo, F. (2007). *Repositório Científico*. Obtido de Escola Superior de Música de Lisboa: http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1886/1/Artigo_apem_junho_2007.pdf
- Carmargo, N. (1994). Uma abordagem holística na formação estética: música, literatura e identidade cultural. *Associação Portuguesa de Educação Musical*, pp. 8-9.
- Caspurro, H. (1992). *O Conservatório de Música do Porto : das origens à integração no Estado*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Castelo-Branco, S. (. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga. (s.d.). Obtido em abril de 2016, de <http://www.conservatoriodebraga.pt/>
- Conservatório de Música Calouste de Aveiro Gulbenkian . (s.d.). Obtido em Abril de 2016, de <http://www.cmacg.pt/>
- Conservatório de Música de Coimbra. (s.d.). Obtido em Abril de 2016, de <http://www.conservatoriomcoimbra.pt/>
- Conservatório de Música do Porto. (s.d.). Obtido em Abril de 2016, de <http://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/>
- Conservatório de Música do Porto. (2014). Projeto Educativo.
- Conservatório de Música do Porto. (2014). *Regulamento Interno*. Porto.
- Coutinho, C. (2011). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra: Edições Almedina.
- Day, C. (2004). *A paixão pelo ensino*. Porto: Porto Editora.
- Emmerik, M. (2011). *The Emergence of the Euphonium from the Traditional Brass and Wind Band Culture and Its Modern Day Acceptance in Solo, Chamber and Orchestral Genres*. Sydney Conservatorium : Music University of Sydney.
- Estrela, A. (1986). *Teoria e Práticas de Observação de Classes – Uma Estratégia de Formação de Professores*. Lisboa: Centro Nacional de Investigação Científica.
- Fernandes, D. (. (2007). *Estudo de Avaliação do Ensino Artístico*. Lisboa: Direção Geral de Formação Vocacional do Ministério da Educação e Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa.
- Freitas Branco, L. (1947). *In Memoriam Bernardo Valentim Moreira de Sá*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- Freitas Branco, L. d. (s.d.).

- Gaspar, M. (2011). *Património Histórico no 1º Ciclo do Ensino Básico*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Gomes, C. A. (2000). *Contributos para o estudo do Ensino Especializado de Música em Portugal*. Almada: Instituto Jean Piaget.
- Inspeção Geral da Educação e Ciência. (2014-2015). *Avaliação Externa das Escolas, Relatório Escola Artística do Conservatório de Música do Porto*. Ministério da Educação e Ciência.
- Kemp, A. E. (1995). Cinco razões para que os professores de música se tornem investigadores. *Associação Portuguesa de Educação Musical*, pp. 13-15.
- Latino, A. (1990). Luís de Freitas Branco. *Associação Portuguesa de Educação Musical*, pp. 3-8.
- Libâneo, J. C. (2004). *Organização e Gestão da Escola, Teoria e Prática*. Porto Alegre: Alternativa.
- Lopes, E. (coord). (s.d.). *Perspetivando o Ensino do Instrumento Musical no Séc. XXI*. Évora: Universidade de Évora.
- Lopes-Graça, F. (1973). *A música portuguesa e os seus problemas III*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, F. (1973). *Disto e Daquilo*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, F. (1991). *A Canção Popular Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- MacDonald, R. H., & Miell, D. (2002). *Musical identities*. Nova Iorque: Oxford Press.
- Mccracken, G. (2014). *Pedagogical Benefits of arranged music for solo tuba*. Indiana: Indiana University.
- Meixner, B. (2007). *A pedagogical study and practice guide for significant original euphonium solo compositions for the undergraduate level student*. University of North Texas.
- Ministério da Educação. (2 de novembro de 1990). Decreto-Lei n.º 344/90. Diário da República n.º 253/90 - Série I.
- Ministério da Educação e Ciência. (30 de julho de 2012). Portaria n.º 225/2012. Diário da República n.º 146/12 - Série I.
- Ministério da Educação e Ciência. (13 de agosto de 2012). Portaria n.º 243-B/2012. Diário da República n.º 156/12 - Série I.
- Ministério da Instrução Pública - Direcção Geral de Belas Artes. (9 de maio de 1919). Decreto n.º 5546. Diário da República n.º 97/19 - Série I.
- Ministério da Instrução Pública - Direcção Geral de Belas Artes. (25 de setembro de 1930). Decreto n.º 18881. Diário da República n.º 223/30 - Série I.
- Ministério das Finanças e do Plano, da Educação e da Reforma Administrativa. (julho de 1 de 1983). Decreto-Lei n.º 310/83. Diário da República n.º 149/83 - Série I.
- Nóvoa, A. (Org.). (1995). *Profissão Professor*. Porto: Porto Editora.
- Nóvoa, A. (2007). Percursos profissionais e aprendizagem ao longo da vida. *Desenvolvimento profissional de professores para a qualidade e para a equidade da Aprendizagem ao longo da Vida* (pp. 21-28). Lisboa, Parque das Nações: Ministério da Educação - Direcção-Geral dos Recursos Humanos da Educação.
- Nóvoa, A. (2009). *Professores Imagens do Futuro Presente*. Lisboa: Educa.
- Pacheco, J. A. (2001). Teoria curricular crítica: os dilemas (e contradições) dos educadores críticos. *Revista Portuguesa de Educação*, pp. 49-71.
- Pacheco, J. A. (2003). Teorias curriculares : políticas, lógicas e processos de regulação regional das práticas curriculares. *O Currículo Regional*. Terceira, Açores.

- Phillips, H. &, & Winkle, W. (1992). *The arte of Tuba and Euphonium*. New Jersey: Summy-Bichard Inc.
- Quivy, R., & Campenhout, L. V. (1995). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Reis, P. (2011). *Observação de Aulas e Avaliação de Desempenho Docente*. Lisboa: Ministério da Educação - Conselho Científico para Avaliação de Professores.
- Rocha, M. I. (2007). Conservatório de Música do Porto – 90 anos. *Associação Portuguesa de Educação Musical*, pp. 5-10.
- Roldão, M. C. (1994). *O Pensamento Concreto da Criança: Uma Perspectiva a Questionar no Currículo*. Lisboa: IIE.
- Roldão, M. C. (2009). *Estratégias de Ensino – o saber e o agir do professor*. . Gaia: Fundação Manuel Leão.
- Sacristán, J., & Gomez, A. (1992). *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid: Ediciones Morata.
- Silva, G. F. (2002). Interculturalidade e Educação de Jovens: Processos Identitários no Espaço Urbano Popular. *25ª Reunião Anual da ANPEd*. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação.
- Silva, P. (2013). *Pensar o ensino do fagote hoje: contributo para um catálogo de música portuguesa*. Porto: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo.
- Sousa, R. (2003). *Factores de Abandono Escolar no Ensino Vocacional de Música*. Dissertação de Mestrado em Psicologia da Música, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, Universidade do Porto.
- Stoer, S. R. (1983). A reforma de Veiga Simão no ensino: Projecto de desenvolvimento social ou "disfarce humanista"? *Análise Social*, 19 , pp. 793-822.
- Swanwick, K. (2000). *Música, Pensamiento y Educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Torres, M. (1998). *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Vargas, A. P. (2007). A ausência da música portuguesa no contexto europeu: Uma investigação em curso. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, pp. 47-79.
- Vargas, A. P. (2010). *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.
- Vasconcelos, A. A. (Janeiro de 2001). Professores de Música – condições do exercício da profissão no Sistema Educativo.
- Vasconcelos, A. A. (2002). *O Conservatório de Música: professores, organização e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.
- Vasconcelos, A. A. (2002). Saberes e competências à procura de outros olhares e sentidos. *Associação Portuguesa de Educação Musical*, pp. 4-10.
- Vasconcelos, A. A. (2003). Políticas no ensino da música em Portugal nas últimas duas décadas do século XX: contributos para uma análise crítica. *Associação Portuguesa de Educação Musical*, pp. 14-28.
- Zabalza, M. A. (1992). *Planificação e desenvolvimento curricular na escola*. Porto: Edições ASA.

Anexos e Apêndices

Anexo 1 – Programa da disciplina de Tuba do Conservatório de Música do Porto

PROGRAMA ORIENTADOR DO CURSO DE TUBA

*Conservatório
Nacional*
f

NÍVEL BÁSICO

1º GRAU

Noções básicas de respiração e embocadura.
Método de Paul Bernard até à página 35.
Escalas diatônicas maiores.

2º GRAU

Recapitulação das técnicas dadas no 1º Grau.
Exercícios de Escalas e arpejos com articulações.
Continuação do Método de Paul Bernard até à página 50.

3º GRAU

Escalas maiores e menores com os respectivos arpejos.
Escalas cromáticas.
Continuação do Método de Paul Bernard até à página 67.
31 Estudos Brilhantes de Bléger.

4º GRAU

Escalas maiores e menores com os respectivos arpejos e escalas cromáticas com articulações.
Continuação do Método de Paul Bernard até à página 87
31 Estudos Brilhantes de Bléger.
Peças para Tuba e Piano.

5º GRAU

Continuação do Método de Paul Bernard até à página 115.
12 Pièces Mélodiques de Paul Bernard.
Escalas (maiores, menores e cromáticas) com os respectivos arpejos e suas inversões (arpejos de 7ª Dominante com inversões).
Peças para Tuba e Piano.

PEÇAS PARA TUBA E PIANO ATÉ AO 5º GRAU

A. LEBEDEV	-	Concert in one andamento
BENNIE BEACH	-	Lamento
DON HADDAD	-	Suite for Tuba
F. SCHUBERT	-	Swan Song
GORDON JACOB	-	Six Little Tuba Piece
JAN KRZYWICKI	-	Ballade
L. BERNSTEIN	-	Waltz Mippy III
WILLIAMS V.	-	Romanza do Concerto para Tuba
PIERRE-PETIT	-	Wagania

EXAME DO 5º GRAU

2

1ª PROVA - Uma escala diatônica maior, duas menores. (harmônica e melódica) e uma escala cromática; dois harpejos perfeitos maior e menor, e um harpejo de 7ª da dominante com inversões.

2ª PROVA - Um estudo escolhido pelo júri de entre três apresentados pelo aluno.
Outro estudo escolhido pelo aluno.

3ª PROVA - Uma obra completa (mínimo três andamentos) apresentada pelo aluno.
Outra obra escolhida pelo júri de entre três apresentadas pelo aluno.

4ª PROVA - Leitura á primeira vista.

NOTA: Os estudos apresentados na 2ª Prova deverão ser escolhidos de entre as que figuram no 4º e 5º graus.

As obras apresentadas na 3ª Prova, deverão ser de estilos diferentes.

As obras deste exame, serão escolhidas entre as que figuram na lista de Peças para Tuba e Piano até ao 5º grau de dificuldade equivalente ou superior.

NÍVEL COMPLEMENTAR

6º GRAU

Continuação do Método de Paul Bernard até ao fim.
50 Estudos de Aperfeiçoamento de Gilbert Rys.

7º GRAU

50 Estudos de Aperfeiçoamento de Gilbert Rys.
Suites de Bach (adaptados por A. Lafosse) à escolha do Professor.
Peças para Tuba e Piano.

8º GRAU - (exame final)

50 Estudos de Aperfeiçoamento de Gilbert Rys.
Suites de Bach (adaptados por A. Lafosse) à escolha do Professor.
Peças para Tuba e Piano.

PEÇAS PARA TUBA E PIANO ATÉ AO 8º GRAU

BOUTRY	-	Tubaroque
JEANINE RUEFF	-	Concertstük
JEF MAES	-	Concertstük
JEAN FRANÇAIX	-	Petite Valse Européenne
WALTER ROSS	-	Concerto
WILLIAM PRESSER	-	Concerto
WILLIAMS V.	-	Concerto
VINCENT PERSICHETTI	-	Serenade 3º 12

EXAME DO 8º GRAU

24

1ª PROVA - Um estudo escolhido pelo júri de entre três apresentados pelo aluno.
Outro estudo escolhido pelo aluno.

2ª PROVA - Uma obra obrigatória anunciada no final do 2º período.

3ª PROVA - Uma obra completa (mínimo 3 andamentos) apresentada pelo aluno.
Outra obra escolhida pelo júri de entre três apresentadas pelo aluno.

4ª PROVA - Leitura à primeira vista (Solos e passagens de Orquestra).


NOTA: Os estudos apresentados na 1ª Prova deverão ser escolhidos de entre os que figuram no 7º e 8º graus.

As obras apresentadas na 3ª Prova, deverão ser de estudos diferentes.

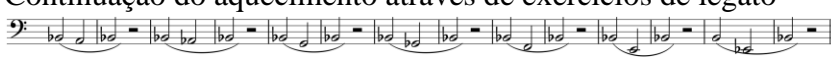

As obras deste exame, serão escolhidos entre as que figuram nos 7º e 8º graus ou na Lista de Peças, de dificuldade semelhante ou superior.

Apêndice 1 - Grelhas observação



Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	14/12/2015
Aluno	A
Ano	9º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
08h20m	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentação da disposição material necessário para a aula. • Início do aquecimento através de pequenos exercícios de respiração em quatro pulsações.
08h30m	<ul style="list-style-type: none"> • Diálogo sobre o <i>buzzing</i> e a sua finalidade.
08h40m	<ul style="list-style-type: none"> • Continuação do aquecimento através de exercícios de <i>buzzing</i> com intervalos de 5ª. 
08h45m	<ul style="list-style-type: none"> • Tocar no instrumento o mesmo o mesmo exercício que fora produzido no <i>buzzing</i>.
08h50m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação da escala de Lá b Maior.
08h55m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação da peça “Introduction and Dance” de J. E. Barat.
09h00m	<ul style="list-style-type: none"> • Solfejo do início da “Dance” para ter certeza de todas as notas e entoação do mesmo trecho.
09h05m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação integral da peça.
09h10m	<ul style="list-style-type: none"> • Orientações para a próxima aula e arrumação do material utilizado na aula.


Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	04/01/2016
Aluno	A
Ano	9º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
08h20m	<ul style="list-style-type: none"> Início do aquecimento através de pequenos exercícios de respiração.
08h25m	<ul style="list-style-type: none"> Continuação do aquecimento através de exercícios de legato 
08h30m	<ul style="list-style-type: none"> Exercícios flexibilidade baseados em séries de harmónicos com cinco sons inicialmente em mínimas e depois em colcheias.  <ul style="list-style-type: none"> Foram feitas pequenas correções à postura
08h40m	<ul style="list-style-type: none"> Interpretação em staccato do exercício número um em várias tonalidades do livro “Technical studies” de H. Clarke.
08h45m	<ul style="list-style-type: none"> Interpretação do estudo nº 14 do livro “Sixty studies, op.5” de G. Kopprasch.
08h55m	<ul style="list-style-type: none"> Interpretação do estudo lírico nº 7, original de G. Concone, compilado por S. Mead no livro “Bel Canto for Euphonium”.
09h05m	<ul style="list-style-type: none"> Orientações e proposta de trabalho de casa para a próxima aula e arrumação do material utilizado na aula.


Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	11/01/2016
Aluno	A
Ano	9º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
08h20m	<ul style="list-style-type: none"> • Início da aula com exercícios de respiração inspirando em quatro tempos, suspender a respiração em quatro tempos, expirar em quatro tempos e suspender quatro tempos como um ciclo se tratasse. • Repetição do mesmo exercício em cinco e em seis tempos.
08h30m	<ul style="list-style-type: none"> • Tocar no instrumento exercício de staccato com oito tempos no âmbito de uma oitava. 
08h35m	<ul style="list-style-type: none"> • Exercícios de staccato baseados em arpejos maiores, mas com sexta incluída. 
08h45m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação do estudo nº 14 do livro “Sixty studies, op.5” de G. Kopprasch. • Corrigir a altura dos sons tentando focar o som no centro da nota.
09h00m	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo nº6, original de M. Marchesi, compilado por S. Mead no livro <i>Bel Canto for Euphonium</i>.
09h05m	<ul style="list-style-type: none"> • Vocalizar e tocar devagar.



Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	25/01/2016
Aluno	A
Ano	9º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
08h20m	<ul style="list-style-type: none"> Início do aquecimento através de exercício de <i>buzzing</i> com notas longas na escala cromática de Fá descendente.
08h25m	<ul style="list-style-type: none"> Continuação do aquecimento através de exercícios de respiração soprando quatro vezes no instrumento com o comprimento de tubo fechado e quatro vezes com o tubo todo aberto. Repetição do exercício em três sequências, duas sequências e uma sequência.
08h30m	<ul style="list-style-type: none"> Execução de exercícios de legato baseados em intervalos. 
08h40m	<ul style="list-style-type: none"> Interpretação da escala de Mib Mair em duas oitavas e arpejo no estado fundamental e com inversões de três e quatro sons.
08h45m	<ul style="list-style-type: none"> Explicação da construção do arpejo da Sétima da Dominante e interpretação do mesmo.
08h50m	<ul style="list-style-type: none"> Escala cromática de Mib maior e relativas menores natural e harmónica.
08h55m	<ul style="list-style-type: none"> Estudo nº6, original de M. Marchesi, compilado por S. Mead no livro <i>Bel Canto for Euphonium</i>. Vocalizar, solfejar e solfejar com dedilhações.
09h00m	<ul style="list-style-type: none"> Repetição da interpretação do estudo.
09h05m	<ul style="list-style-type: none"> Recomendação para os trabalhos de casa e organização da semana.


Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	22/02/2016
Aluno	A
Ano	9º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
08h20m	<ul style="list-style-type: none"> • Início da aula com exercícios de respiração soprando no bocar sem produzir som. • Vibração dos lábios no bocal na nota que o aluno achar mais confortável (Fá).
08h25m	<ul style="list-style-type: none"> • Produzir notas longas na escala cromática de Fá descendentemente perfazendo uma oitava. • Exercício de legato baseado em arpejos maiores com sexta. 
08h30m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação da escala de Láb Maior e arpejo no estado fundamental.
08h35m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação do estudo n.º7, original de G. Concone, compilado por S. Mead no livro <i>Bel Canto for Euphonium</i>.
08h40m	<ul style="list-style-type: none"> • Breve análise sobre a interpretação do estudo. • Entoar e tocar no instrumento os compassos 8 e 9 tendo atenção à articulação.
08h45m	<ul style="list-style-type: none"> • Entoar e tocar devagar no instrumento os compassos 11 e 12 para conseguir interiorizar os intervalos. • O mesmo com os compassos 13 e 14.
08h50m	<ul style="list-style-type: none"> • Vocalizar, solfejar e solfejar com dedilhações o restante estudo.
09h00m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação do primeiro andamento da <i>Sonata nº1 in F major</i> de Benedetto Marcello.
09h05m	<ul style="list-style-type: none"> • Recomendação para os trabalhos de casa e arrumação dos materiais da aula.


Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	07/03/2016
Aluno	A
Ano	9º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
08h20m	<ul style="list-style-type: none"> • Início da aula com exercício de respiração em quatro inspirações de um tempo e uma expiração de quatro tempos. • Repetição do mesmo exercício em cinco tempos.
08h25m	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Buzzing</i> numa nota à escolha do aluno. Nessa mesma nota e numa só respiração, tocar um som longo, tocar em mínimas, semínimas, colcheias, tercinas, semicolcheias e sextinas.  <p>The notation shows three staves of music. The first staff has a whole note followed by a series of eighth notes. The second and third staves show rhythmic patterns with triplets (marked '3') and sextuplets (marked '6') of eighth notes.</p>
08h30m	<ul style="list-style-type: none"> • Tocar no instrumento mesmo ritmo (sextinas) na escala cromática de Sib.
08h35m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação do estudo nº 14 do livro <i>Sixty Studies op.5</i> de G. Kopprasch.
08h40m	<ul style="list-style-type: none"> • Comentários e reflexão sobre o estudo e preparar/estudar o mesmo.
08h45m	<ul style="list-style-type: none"> • Vocalizar, solfejar e entoar com dedilhações o estudo para compreender melhor frases e possíveis respirações.
08h50m	<ul style="list-style-type: none"> • Repetição do estudo.
08h55m	<ul style="list-style-type: none"> • Exercícios de relaxamento de A. Jacobs.  <p>The notation shows three staves of music in 4/4 time. Each staff contains a series of eighth notes with slurs, changing key signatures from B-flat major to B major.</p>
09h05m	<ul style="list-style-type: none"> • Recomendação para os trabalhos de casa.

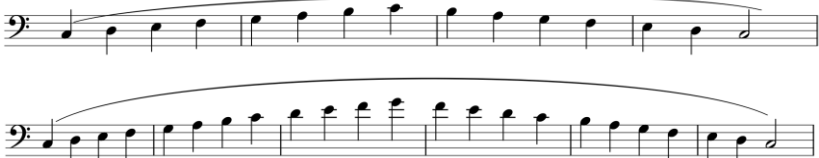
Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	14/03/2016
Aluno	A
Ano	9º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
08h20m	<ul style="list-style-type: none"> Início da aula com exercício de respiração em quatro inspirações de um tempo e uma expiração de quatro tempos.
08h25m	<ul style="list-style-type: none"> Exercício de <i>buzzing</i> em notas longas com o apoio do piano.  Repetição do exercício sem o apoio do piano.
08h30m	<ul style="list-style-type: none"> Execução de exercícios de legato baseados em arpejos. 
08h40m	<ul style="list-style-type: none"> Interpretação do primeiro andamento da <i>Sonata n. 1 in F major</i> de B. Marcello (Largo).
08h50m	<ul style="list-style-type: none"> Interpretação do segundo andamento da <i>Sonata n. 1 in F major</i> de B. Marcello (Allegro).
09h00m	<ul style="list-style-type: none"> Exercício de relaxamento baseado em arpejos descendentes. 
09h05m	<ul style="list-style-type: none"> Marcação dos trabalhos de casa e orientações para a próxima aula.

Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	11/04/2016
Aluno	A
Ano	9º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
08h20m	<ul style="list-style-type: none"> • Início da aula com pequenos exercícios para “acordar” o corpo tais como bocejar e espreguiçar.
08h25m	<ul style="list-style-type: none"> • Execução de exercícios de legato. 
08h30m	<ul style="list-style-type: none"> • Execução da escala de Fá Maior em legato na extensão de uma oitava. • Execução da escala de Fá Maior em legato na extensão de uma décima. • Execução da escala de Fá Maior em legato na extensão de uma décima segunda. • Execução da escala de Fá Maior em legato na extensão de duas oitavas.
08h40m	<ul style="list-style-type: none"> • Execução da escala de Mi Maior em staccato na extensão de duas oitavas em semínimas, colcheias e semicolcheias.
08h45m	<ul style="list-style-type: none"> • Execução do estudo nº 16 do livro <i>Sixty Studies op.5</i> de G. Kopprasch.
08h50m	<ul style="list-style-type: none"> • Solfejo do estudo. • Solfejo com entoação
08h55m	<ul style="list-style-type: none"> • Solfejo com entoação e com dedilhação.
09h00m	<ul style="list-style-type: none"> • Repetição da interpretação do estudo.
09h05m	<ul style="list-style-type: none"> • Recomendação para os trabalhos de casa.


Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	01/12/2015
Aluno	B
Ano	11º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
11h50m	<ul style="list-style-type: none"> • O aluno começou por colocar uma questão sobre a respiração, como respirar melhor e como aumentar a capacidade torácica. • O professor sugere algumas propostas para ajudar o aluno a refletir sobre a problemática.
12h00m	<ul style="list-style-type: none"> • O professor e o aluno fazem vários exercícios de respiração inspirando e expirando em 8 tempos, 7 tempos, e diminuindo progressivamente até 2 tempos.
12h10m	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação dos exercícios no instrumento inspirando em 2 tempos e tocando notas longas. Repetição do mesmo exercício, mas agora com um tempo.
12h20m	<ul style="list-style-type: none"> • Tocar no instrumento o segundo estudo do livro <i>Melodious Etudes for Trombone</i> de Marco Bordogni inspirando sempre em 2 tempos mesmo que altere o ritmo/frase.
12h25m	<ul style="list-style-type: none"> • O professor sugere tocar a escala de Dó Maior ligado na extensão de uma oitava em legato numa só respiração. Repete a escala juntando mais uma nota e assim sucessivamente até à extensão de 12ª. 
12h35m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação do estudo, mas agora com a respiração num só tempo. • O professor incita à respiração relaxada e silenciosa.

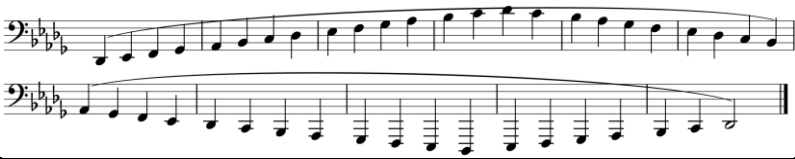
Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	05/01/2016
Aluno	B
Ano	11º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
11h50m	<ul style="list-style-type: none"> Início do aquecimento através de exercícios de respiração com o balão de respiração e com o apoio de um <i>play-along</i> em duas pulsações e uma pulsação.
12h00m	<ul style="list-style-type: none"> Tocar exercícios de legato em duas pulsações no âmbito de uma oitava. 
12h05m	<ul style="list-style-type: none"> Continuação dos exercícios de legato mas numa pulsação no âmbito de uma oitava. 
12h10m	<ul style="list-style-type: none"> Exercício número um do livro “Technical studies” de H. Clarke em legato no mesmo âmbito que os dois anteriores.
12h15m	<ul style="list-style-type: none"> Vocalizar o estudo nº 5 do livro <i>Melodious Etudes for Trombone</i> de Marco Bordogni. Soprar o estudo no balão/saco de respiração e depois interpretar no instrumento. Alternância entre soprar no balão e tocar no instrumento as várias frases do estudo. Vocalizar a frase e dar ênfase ao exercício de respiração até agora efetuado.
12h30m	<ul style="list-style-type: none"> Interpretação integral do estudo.


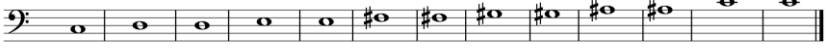

Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	12/01/2016
Aluno	B
Ano	11º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
11h50m	<ul style="list-style-type: none"> • Início da aula com exercício de respiração inspirando em quatro tempos e expirando em quatro tempos. • Repetição do mesmo exercício em três tempos, dois tempos e em um tempo.
12h00m	<ul style="list-style-type: none"> • O professor faz pequenas correções de postura corporal e de posição da boca para que seja mais eficaz a inspiração. • Repetição do exercício anterior.
12h10m	<ul style="list-style-type: none"> • Pequeno diálogo sobre as correções de postura e comparação da respiração com outros instrumentos de sopro como o clarinete e o trompete.
12h15m	<ul style="list-style-type: none"> • Vocalizar um exercício em legato baseado num arpejo descendente, depois fazendo no <i>buzzing</i>, no <i>berp</i> e por último na tuba. 
12h30m	<ul style="list-style-type: none"> • Exercício de afinação com a ajuda de uma aplicação (<i>Intunator</i>) sobre a qual o aluno tem de tocar uma melodia pré-definida.
12h40m	<ul style="list-style-type: none"> • Orientações para a próxima aula.

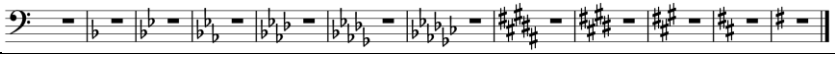




Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	19/01/2016
Aluno	B
Ano	11º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
11h50m	<ul style="list-style-type: none"> • Início da aula com exercício de respiração inspirando em quatro tempos e expirando em quatro tempos. • Repetição do mesmo exercício em três tempos, dois tempos e em um tempo.
12h00m	<ul style="list-style-type: none"> • Continuação da aula através de exercícios de <i>buzzing</i> na escala de Fá Maior com a extensão de duas oitavas. Arpejo com duas oitavas e sucessão de inversões com três sons.
12h10m	<ul style="list-style-type: none"> • Executar a escala de Réb Maior em legato em duas oitavas com pulsação de 100 à semínima. • Executar a escala de Réb Maior em legato em três oitavas com pulsação de 100 à semínima. 
12h15m	<ul style="list-style-type: none"> • Tocar o arpejo com três oitavas e sucessão de inversões com quatro sons. • Tocar o arpejo da Sétima da Dominante com duas oitavas e sucessão de inversões com três sons.
12h20m	<ul style="list-style-type: none"> • A aula terminou pois o aluno não se estava a sentir bem.

Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	26/01/2016
Aluno	B
Ano	11º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
11h50m	<ul style="list-style-type: none"> Início do aquecimento através de exercícios de respiração com o saco de respiração. O professor explica que numa fase inicial o importante é inspirar e expirar sem fazer ruído não havendo tempo ou pulsação obrigatória para o exercício.
11h55m	<ul style="list-style-type: none"> Exercícios de <i>buzzing</i> em notas longas sem métrica tentando não fazer ruído na inspiração.
12h05m	<ul style="list-style-type: none"> Exercícios de <i>buzzing</i> em acordes maiores descendentes. 
12h10m	<ul style="list-style-type: none"> Tocar uma nota longa na tuba e de seguida tocar no bocal uma segunda maior ascendente até perfazer uma escala de tons inteiros.  <p>tocar buzzing tocar buzzing tocar buzzing tocar buzzing tocar buzzing tocar buzzing tocar</p>
12h15m	<ul style="list-style-type: none"> Execução de arpejos descendentes em legato. 
12h20m	<ul style="list-style-type: none"> Interpretação da escala de Fá# Maior, arpejos no estado fundamental e com inversões de três e quatro sons. Arpejo da Sétima da Dominante.
12h30m	<ul style="list-style-type: none"> Interpretação do estudo nº2 do livro <i>Low Etudes for Tuba</i> de Phil Snedecor com a aplicação prática dos exercícios de respiração desenvolvidos no início da aula.
12h40m	<ul style="list-style-type: none"> Orientações para a próxima aula.

Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	23/02/2016
Aluno	B
Ano	11º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
11h50m	<ul style="list-style-type: none"> Disposição do material necessário para a aula.
11h55m	<ul style="list-style-type: none"> Execução de escalas maiores em staccato na extensão de uma oitava no ciclo de quartas ascendentes em semínimas. 
12h00m	<ul style="list-style-type: none"> Execução de escalas maiores em staccato na extensão de uma décima no ciclo de quartas ascendentes em semínimas. 
12h05m	<ul style="list-style-type: none"> Execução de escalas maiores em staccato na extensão de uma décima segunda no ciclo de quartas ascendentes em duas colcheias cada nota. 
12h10m	<ul style="list-style-type: none"> Execução de escalas maiores em legato na extensão de duas oitavas no ciclo de quartas ascendentes em colcheias. 
12h15m	<ul style="list-style-type: none"> Execução de escalas menores harmónicas em legato na extensão de duas oitavas no ciclo de quartas ascendentes em semínimas. 
12h25m	<ul style="list-style-type: none"> Interpretação de <i>Tuba Suite</i> de Gordon Jacob.
12h35m	<ul style="list-style-type: none"> Pequenas indicações sobre os trilos, ritmos e frases da suite.
12h40m	<ul style="list-style-type: none"> Exercícios de relaxamento e orientações para a próxima aula.

Grelha de Observação

Escola	Conservatório de Música do Porto
Professor	Avelino Ramos
Disciplina	Tuba
Data	15/03/2016
Aluno	B
Ano	11º ano de escolaridade (regime integrado)
Tempo	Notas
11h50m	<ul style="list-style-type: none"> • Início da aula com exercícios de respiração inspirando em quatro pulsações, sustentar a respiração em quatro pulsações, expirando quatro pulsações e sustentando quatro pulsações. • Repetição do exercício em cinco pulsações.
12h00m	<ul style="list-style-type: none"> • Execução do exercício de <i>buzzing</i> n. 3b do livro <i>Warm up + Studies</i> de J. Stamp.  <ul style="list-style-type: none"> • Vocalizar o exercício e repetir meio tom acima.
12h10m	<ul style="list-style-type: none"> • Tocar no instrumento o mesmo exercício nas tonalidades de Dó Maior, Dó# Maior e Ré Maior.
12h20m	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação da peça <i>Tuba Suite</i> de Gordon Jacob.
12h30m	<ul style="list-style-type: none"> • Vocalizes de algumas frases para interiorizar os intervalos.
12h35m	<ul style="list-style-type: none"> • Diálogo sobre a articulação, pulsação, e condução de frase.
12h40m	<ul style="list-style-type: none"> • Orientações para a próxima aula.
11h50m	<ul style="list-style-type: none"> • Início da aula com exercícios de respiração inspirando em quatro pulsações, sustentar a respiração em quatro pulsações, expirando quatro pulsações e sustentando quatro pulsações. • Repetição do exercício em cinco pulsações.
12h00m	<ul style="list-style-type: none"> • Execução do exercício de <i>buzzing</i> n. 3b do livro <i>Warm up + Studies</i> de J. Stamp.  <ul style="list-style-type: none"> • Vocalizar o exercício e repetir meio tom acima.

Apêndice 2 – Planos de Aula e Grelhas de Avaliação

PLANO DE AULA

Data	19 de abril de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba
Ano	11º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	B

Tema | Sumário

Exercícios de aquecimento. Escala de fá maior. Leitura à primeira vista do estudo n.º 21 de *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni/Rochut.

Objetivos

Gerais:

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar fundamentadamente diferentes estilos e géneros musicais;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

Específicos:

- Consolidar o sentido de Expressão e fraseado;
- Diferenciar e distanciar dinâmicas;
- Promover a fluência e destreza da leitura;
- Incluir a respiração como elemento expressivo;
- Fomentar a concentração e memorização;
- Promover a criatividade musical;
- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Aumentar a agilidade e confiança na execução;
- Executar uma correta vibração labial (*buzzing*);

Conteúdos

Alongamentos;
Exercícios de respiração;
Exercícios de vibração labial (*buzzing*);
Escala na tonalidade de Fá Maior;
Estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula. (Instrumento, livro de estudos, lápis, caderno, ...).
Aquecimento através da execução de alongamentos dos membros superiores; de exercícios de respiração; de exercícios de *buzzing* privilegiando células rítmicas baseadas no estudo e de exercícios de legato na tonalidade fá maior.
Solfejo da primeira secção do estudo e interpretação livre da mesma. Discussão em torno do conceito de frase e sobre a flutuação dinâmica e rítmica com função expressiva. Nova interpretação da primeira secção.
Solfejo da segunda secção do estudo e interpretação livre da mesma. Proposta, por parte do aluno, de indicações de dinâmica a aplicar nesta secção do estudo. Explicar a importância da criação de movimento nas secções aparentemente estáticas (onde não é apresentada alteração de dinâmica).
Interpretação da primeira e segunda secção do estudo. Reflexão sobre a aula e marcação do trabalho para casa.

Avaliação

Observação direta.
Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Eliminação do terceiro momento da aula caso não seja possível cumprir todo o plano. Leitura da terceira secção do estudo.

Bibliografia

Melodious Etudes for Trombone de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: B	Grau: 7º	Dia: 19/04/2016	Aula n.º X
Sumário: Exercícios de aquecimento. Escala de fá maior. Leitura à primeira vista do estudo n.º 21 de <i>Melodious Etudes for Trombone</i> de Marco Bordogni/Rochut.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos				X
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho			X	
	Autocontrolo e tomada de decisão			X	
	Cooperação e solidariedade			X	
	Respeito pelas pessoas e pelo património				X
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes			X	
Domínio Participação no Trabalho	Perseverança e honestidade			X	
	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula			X	
	Destreza no uso de técnicas			X	
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)		X		
Domínio Técnico e Artístico	Rigor científico e/ou técnico das intervenções		X		
	Coordenação psico-motora			X	
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado			X	
	Qualidade do som trabalhado			X	
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas		X		
	Utilização correta das dedilhações				X
	Fluência da leitura			X	
	Agilidade e segurança na execução			X	
	Respeito pelo andamento			X	
	Concentração e memorização				X
	Formulação e apreciação crítica			X	
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los			X		

PLANO DE AULA

Data	26 de abril de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba
Ano	11º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	B

Tema | Sumário

Estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Objetivos

Gerais:

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar fundamentadamente diferentes estilos e géneros musicais;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

Específicos:

- Consolidar o sentido de expressão e fraseado;
- Diferenciar e distanciar dinâmicas;
- Promover a fluência e destreza da leitura;
- Incluir a respiração como elemento expressivo;
- Fomentar a concentração e memorização;
- Promover a criatividade musical;
- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Aumentar a confiança na execução;
- Executar uma correta vibração labial (*buzzing*);
- Utilizar uma postura adequada ao instrumento.

Conteúdos

Respiração;
 Fraseado;
 Dinâmicas;
 Leitura/Solfejo/Entoação;
 Vibração labial (*Buzzing*);
 Escala de Fá Maior;
 Estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno começa por fazer exercícios de base/aquecimento.
 De seguida toca a escala de fá maior, como forma de preparar a execução do estudo que está nessa mesma tonalidade.
 Diálogo sobre o trabalho para casa da aula anterior: marcação de dinâmicas e divisão do estudo em partes.
 Passa para a interpretação integral do estudo.
 Inicia-se um diálogo sobre possíveis interpretações das várias frases. Intercala-se com a interpretação dessas possibilidades.
 É indicado ao aluno o trabalho de casa a realizar.

Avaliação

Observação direta
 Preenchimento de grelha de observação

Estratégias de remediação

Não interpretação integral do estudo.
Interpretar a peça.

Bibliografia

Melodious Etudes for Trombone de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: B	Grau: 7º	Dia: 26/04/2016	Aula n.º X
Sumário: Estudo n.º 21 do livro <i>Melodious Etudes for Trombone</i> de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos			X	
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho			X	
	Autocontrolo e tomada de decisão			X	
	Cooperação e solidariedade				X
	Respeito pelas pessoas e pelo património				X
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes				X
Domínio Participação no Trabalho	Perseverança e honestidade			X	
	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula				X
	Destreza no uso de técnicas			X	
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)			X	
Domínio Técnico e Artístico	Rigor científico e/ou técnico das intervenções			X	
	Coordenação psico-motora				X
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado			X	
	Qualidade do som trabalhado			X	
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas		X		
	Utilização correta das dedilhações			X	
	Fluência da leitura			X	
	Agilidade e segurança na execução			X	
	Respeito pelo andamento		X		
	Concentração e memorização				X
	Formulação e apreciação crítica			X	
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
	Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los		X		

PLANO DE AULA

Data	10 de maio de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba
Ano	11º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	B

Tema | Sumário

Estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Objetivos **Gerais:**

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar linguagens;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

 Específicos:

- Consolidar o sentido de expressão e fraseado;
- Criar e distanciar dinâmicas;
- Promover a fluência e destreza da leitura;
- Incluir a respiração como elemento expressivo;
- Fomentar a concentração e memorização;
- Promover a criatividade musical;
- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Aumentar a confiança na execução;
- Utilizar uma postura adequada ao instrumento.

Conteúdos

Fraseado;
Dinâmicas;
Escala de Fá Maior;
Estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula. (Instrumento, livro de estudos, lápis, caderno, ...).
Realizam-se os exercícios de base/aquecimento incluindo a escala de Fá Maior, como forma de preparação para a execução do estudo.
Diálogo sobre a aula anterior e as indicações do professor titular.
Passa-se para a interpretação do estudo intercalando com as indicações necessárias/pertinentes.

Avaliação

Observação direta.
Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Não se aplica.

Bibliografia

Melodious Etudes for Trombone de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: B	Grau: 7º	Dia: 10/05/2016	Aula n.º X
Sumário: Estudo n.º 21 do livro <i>Melodious Etudes for Trombone</i> de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos				X
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho			X	
	Autocontrolo e tomada de decisão			X	
	Cooperação e solidariedade			X	
	Respeito pelas pessoas e pelo património			X	
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes			X	
Domínio Participação no Trabalho	Perseverança e honestidade			X	
	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula				X
	Destreza no uso de técnicas				X
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)		X		
Domínio Técnico e Artístico	Rigor científico e/ou técnico das intervenções		X		
	Coordenação psico-motora			X	
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado				X
	Qualidade do som trabalhado				X
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas			X	
	Utilização correta das dedilhações			X	
	Fluência da leitura			X	
	Agilidade e segurança na execução				X
	Respeito pelo andamento			X	
	Concentração e memorização				X
	Formulação e apreciação crítica			X	
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
	Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los			X	

PLANO DE AULA

Data	17 de maio de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba
Ano	11º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	B

Tema | Sumário

Memorização do estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Objetivos**Gerais:**

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar linguagens;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

Específicos:

- Consolidar o sentido de expressão e fraseado;
- Distanciar dinâmicas;
- Promover a fluência e destreza da leitura;
- Incluir a respiração como elemento expressivo;
- Fomentar a concentração;
- Desenvolver a memorização;
- Promover a criatividade musical;
- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Aumentar a confiança na execução;
- Utilizar uma postura adequada ao instrumento.

Conteúdos

Memorização

Fraseado;

Dinâmicas;

Escala de Fá Maior;

Estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula. (Instrumento, livro de estudos, lápis, caderno, ...).

Realizam-se os exercícios de base/aquecimento incluindo a escala de Fá Maior, como forma de preparação para a execução do estudo.

Diálogo sobre as estratégias utilizadas para a memorização do estudo.

Passa-se para a interpretação do estudo sem recurso à partitura.

É indicado ao aluno o trabalho de casa a realizar.

Avaliação

Observação direta.

Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Interpretação de *Tuba Suite* de Gordon Jacob.

Bibliografia

Melodious Etudes for Trombone de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: B	Grau: 7º	Dia: 17/05/2016	Aula n.º X
Sumário: Memorização do estudo n.º 21 do livro <i>Melodious Etudes for Trombone</i> de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos			X	
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho			X	
	Autocontrolo e tomada de decisão			X	
	Cooperação e solidariedade				X
	Respeito pelas pessoas e pelo património				X
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes				X
Domínio Participação no Trabalho	Perseverança e honestidade			X	
	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula				X
	Destreza no uso de técnicas			X	
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)			X	
Domínio Técnico e Artístico	Rigor científico e/ou técnico das intervenções			X	
	Coordenação psico-motora			X	
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado			X	
	Qualidade do som trabalhado			X	
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas				X
	Utilização correta das dedilhações			X	
	Fluência da leitura				X
	Agilidade e segurança na execução				X
	Respeito pelo andamento			X	
	Concentração e memorização				X
	Formulação e apreciação crítica			X	
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los			X		

PLANO DE AULA

Data	24 de maio de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba
Ano	11º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	B

Tema | Sumário

Memorização do estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Objetivos**Gerais:**

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar linguagens;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

Específicos:

- Consolidar o sentido de expressão e fraseado;
- Desenvolver a memorização;
- Distanciar dinâmicas;
- Incluir a respiração como elemento expressivo;
- Fomentar a concentração;
- Promover a criatividade musical;
- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Aumentar a confiança na execução;

Conteúdos

Memorização;
 Fraseado;
 Dinâmicas;
 Estudo n.º 21 do livro *Melodious Etudes for Trombone* de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula. (Instrumento, livro de estudos, lápis, caderno, ...).
 A aula começa com a execução de exercícios de legato baseados em arpejos maiores.
 Diálogo sobre as estratégias utilizadas para a memorização do estudo.
 Passa-se para a interpretação do estudo sem recurso à partitura e seguido da interpretação integral do mesmo.

Avaliação

Observação direta.
 Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Interpretação de *Tuba Suite* de Gordon Jacob.

Bibliografia

Melodious Etudes for Trombone de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: B	Grau: 7º	Dia: 24/05/2016	Aula n.º X
Sumário: Memorização do estudo n.º 21 do livro <i>Melodious Etudes for Trombone</i> de Marco Bordogni, transcrição e arranjo de Joannes Rochut.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos			X	
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho				X
	Autocontrolo e tomada de decisão				X
	Cooperação e solidariedade			X	
	Respeito pelas pessoas e pelo património				X
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes				X
Domínio Participação no Trabalho	Perseverança e honestidade			X	
	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula				X
	Destreza no uso de técnicas				X
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)			X	
Domínio Técnico e Artístico	Rigor científico e/ou técnico das intervenções			X	
	Coordenação psico-motora				X
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado				X
	Qualidade do som trabalhado			X	
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas			X	
	Utilização correta das dedilhações			X	
	Fluência da leitura				X
	Agilidade e segurança na execução			X	
	Respeito pelo andamento			X	
	Concentração e memorização				X
	Formulação e apreciação crítica			X	
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los			X		

PLANO DE AULA

Data	18 de janeiro de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba (Eufónio)
Ano	9º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	A

Tema | Sumário

Exercícios de aquecimento. Interpretação do estudo n.º 14 de *Sixty Studies op.5* de Kopprasch e do estudo n.º 6 de Marchesi do livro *The Bel Canto* de Steven Mead.

Objetivos**Gerais:**

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar fundamentadamente diferentes estilos e géneros musicais;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

Específicos:

- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Consolidar o sentido de pulsação/ritmo/fraseado;
- Trabalhar a qualidade e o volume do som;
- Realizar diferentes articulações (várias sílabas) e dinâmicas;
- Utilizar corretamente as diferentes posições;
- Promover a fluência da leitura;
- Aumentar a agilidade e confiança na execução;
- Fomentar a concentração e memorização;
- Respirar corretamente;
- Aumentar a resistência;
- Executar uma correta vibração labial (*buzzing*).

Conteúdos

Desenvolver a coordenação psico-motora;
Consolidar o sentido de pulsação/ritmo/fraseado;
Trabalhar a qualidade e o volume do som;
Realizar diferentes articulações (várias sílabas) e dinâmicas;
Utilizar corretamente as diferentes posições;
Promover a fluência da leitura;
Aumentar a agilidade e confiança na execução;
Fomentar a concentração e memorização;
Respirar corretamente;
Aumentar a resistência;
Executar uma correta vibração labial (*buzzing*).

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula (instrumento, livros de estudos, lápis, caderno, ...).
Aquecimento através da execução de alongamentos dos membros superiores; da execução de exercícios de respiração; da execução de exercícios de *buzzing* com e sem bocal; execução de exercícios de legato; Execução do exercício n.º 1 de Clarke.
Interpretação do estudo de Kopprasch colocando em prática as orientações do professor com possíveis sugestões sobre o mesmo.
Interpretação do estudo de Marchesi com os mesmos princípios do estudo anterior.
A aula termina com exercícios de relaxamento e com reflexão de mesma.

Avaliação

Observação direta;
Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Não interpretação do estudo de Marchesi caso não seja possível cumprir todo o plano.
Interpretação do estudo n.º 7 do livro de estudos *Bel Canto for Euphonium* de Steven Mead.

Bibliografia

Mead, S. (2012). *Bel Canto for Euphonium*. De Haske Publications.
Kopprasch, G. (2000). *Sixty Studies, op. 5 for High Horn*. Rock Hill, South Carolina: Thompson Editions, Inc.
Clarke, Herbert. L. (1976). *Technical Studies for bass clef instruments*. New York: Carl Fischer, Inc.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: A	Grau: 5º	Dia: 18/01/2016	Aula n.º X
Sumário: Exercícios de aquecimento. Interpretação do estudo n.º 14 de <i>Sixty Studies op.5</i> de Kopprasch e do estudo n.º 6 de Marchesi do livro <i>The Bel Canto</i> de Steven Mead.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos			X	
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho			X	
	Autocontrolo e tomada de decisão			X	
	Cooperação e solidariedade			X	
	Respeito pelas pessoas e pelo património			X	
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes				X
	Perseverança e honestidade			X	
Domínio Participação no Trabalho	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula		X		
	Destreza no uso de técnicas		X		
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)		X		
	Rigor científico e/ou técnico das intervenções		X		
Domínio Técnico e Artístico	Coordenação psico-motora		X		
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado			X	
	Qualidade do som trabalhado		X		
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas		X		
	Utilização correta das dedilhações			X	
	Fluência da leitura		X		
	Agilidade e segurança na execução		X		
	Respeito pelo andamento		X		
	Concentração e memorização			X	
	Formulação e apreciação crítica		X		
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
	Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los		X		

PLANO DE AULA

Data	15 de fevereiro de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba (Eufónio)
Ano	9º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	A

Tema | Sumário

Exercícios de aquecimento e de base. Interpretação do estudo n.º 6 de M. Marchesi do livro *The Bel Canto* de Steven Mead e do estudo n.º 14 de *Sixty Studies op.5* de Kopprasch.

Objetivos **Gerais:**

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar fundamentadamente diferentes estilos e géneros musicais;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

 Específicos:

- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Consolidar o sentido de pulsação/ritmo/fraseado;
- Trabalhar a qualidade e o volume do som;
- Realizar diferentes articulações (várias sílabas) e dinâmicas;
- Utilizar corretamente as diferentes posições;
- Promover a fluência da leitura;
- Aumentar a agilidade e confiança na execução;
- Fomentar a concentração e memorização;
- Respirar corretamente;
- Aumentar a resistência;
- Executar uma correta vibração labial (*buzzing*);

Conteúdos

Respiração – exercícios práticos;
Exercícios de vibração labial com e sem bocal (*Buzzing*);
Exercícios de legato/fluidez de ar baseados em arpejos;
Estudo n.º 6 de M. Marchesi;
Estudo n.º 14 do livro de C. Kopprasch.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula (instrumento, livros de estudos, lápis, caderno, ...).
Aquecimento através da execução de alongamentos dos membros superiores; de exercícios de respiração; de exercícios de *buzzing* e de exercícios de legato de J. Stamp.
Interpretação do estudo n.º 6 de M. Marchesi colocando em prática as orientações do professor com possíveis sugestões sobre o mesmo.
Interpretação do estudo n.º 14 de Kopprasch com os mesmos princípios do estudo anterior.
Exercícios de relaxamento e planeamento da próxima aula.

Avaliação

Observação direta;
Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Não interpretação do estudo caso não seja possível cumprir todo o plano.

Bibliografia

Kopprasch, G. (2000). *Sixty Studies, op. 5 for High Horn*. Rock Hill, South Carolina: Thompson Editions, Inc.
Mead, S. (2012). *Bel Canto for Euphonium*. De Haske Publications.
Stamp, J. (2000). *Warm-up + Studies* (8th ed.). Vuarmarens: Editions BIM.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: A	Grau: 5º	Dia: 15/02/2016	Aula n.º X
Sumário: Exercícios de aquecimento e de base. Interpretação do estudo n.º 6 de M. Marchesi do livro <i>The Bel Canto</i> de Steven Mead e do estudo n.º 14 de <i>Sixty Studies op.5</i> de Kopprasch.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos			X	
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho			X	
	Autocontrolo e tomada de decisão			X	
	Cooperação e solidariedade				X
	Respeito pelas pessoas e pelo património				X
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes			X	
	Perseverança e honestidade			X	
Domínio Participação no Trabalho	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula			X	
	Destreza no uso de técnicas		X		
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)		X		
	Rigor científico e/ou técnico das intervenções		X		
Domínio Técnico e Artístico	Coordenação psico-motora			X	
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado			X	
	Qualidade do som trabalhado		X		
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas			X	
	Utilização correta das dedilhações			X	
	Fluência da leitura		X		
	Agilidade e segurança na execução		X		
	Respeito pelo andamento		X		
	Concentração e memorização			X	
	Formulação e apreciação crítica			X	
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
	Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los		X		

PLANO DE AULA

Data	18 de abril de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba (Eufónio)
Ano	9º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	A

Tema | Sumário

Exercícios de aquecimento e de base. Escala de Mi Maior. Interpretação do estudo nº 16 de *Sixty Studies* de Kopprasch, op.5.

Objetivos **Gerais:**

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar fundamentadamente diferentes estilos e géneros musicais;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

 Específicos:

- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Consolidar o sentido de Respiração/pulsação/fraseado;
- Trabalhar a clareza da articulação sem perder a qualidade e o volume do som;
- Realizar diferentes articulações (várias sílabas) e dinâmicas;
- Utilizar corretamente as diferentes posições;
- Promover a fluência da leitura;
- Aumentar a agilidade e confiança na execução;
- Fomentar a concentração e memorização;
- Promover a respiração como elemento expressivo;
- Aumentar a resistência;
- Executar uma correta vibração labial (*buzzing*);
- Utilizar uma postura adequada ao instrumento.

Conteúdos

Alongamentos;
Respiração– exercícios práticos com respirações de diferentes durações;
Exercícios de vibração labial com bocal (*buzzing*);
Exercícios de diferentes articulações baseados em escalas diatónicas e cromáticas;
Estudo n.º 16 do livro de C. Kopprasch *60 estudos*, op. 5.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula (instrumento, livros de estudos, lápis, caderno, ...).
A aula começa com o aquecimento através da execução de alongamentos dos membros superiores seguido da execução de exercícios de respiração focando as respirações mais rápidas e da execução de exercícios de *buzzing* com bocal.
Execução de exercícios de diferentes articulações em escalas maiores até quatro alterações (Predominando Mi Maior) e exercício n.º 1 de Clarke.
Interpretação do estudo colocando em prática as orientações do professor com possíveis sugestões sobre o mesmo.
A aula termina com exercícios de relaxamento e com reflexão de mesma.
Sempre que necessário serão feitas correções à postura.

Avaliação

Observação direta;
Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Não interpretação integral do estudo caso não seja possível cumprir todo o plano.
Leitura dos estudos e peças da próxima aula.

Bibliografia

Kopprasch, G. (2000). *Sixty Studies, op. 5 for High Horn*. Rock Hill, South Carolina: Thompson Editions, Inc.
Clarke, Herbert. L. (1976). *Technical Studies for bass clef instruments*. New York: Carl Fischer, Inc.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: A	Grau: 5º	Dia: 18/04/2016	Aula n.º X
Sumário: Exercícios de aquecimento e de base. Escala de Mi Maior. Interpretação do estudo nº 16 de <i>Sixty Studies</i> de Kopprasch, op.5.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos			X	
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho			X	
	Autocontrolo e tomada de decisão			X	
	Cooperação e solidariedade				X
	Respeito pelas pessoas e pelo património			X	
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes			X	
Domínio Participação no Trabalho	Perseverança e honestidade			X	
	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula			X	
	Destreza no uso de técnicas			X	
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)			X	
Domínio Técnico e Artístico	Rigor científico e/ou técnico das intervenções		X		
	Coordenação psico-motora			X	
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado		X		
	Qualidade do som trabalhado		X		
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas			X	
	Utilização correta das dedilhações			X	
	Fluência da leitura			X	
	Agilidade e segurança na execução		X		
	Respeito pelo andamento			X	
	Concentração e memorização			X	
	Formulação e apreciação crítica		X		
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los		X			

PLANO DE AULA

Data	2 de maio de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba (Eufónio)
Ano	9º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	A

Tema | Sumário

Exercícios de aquecimento e de base. Escala de Mi Maior. Interpretação do estudo nº 16 de *Sixty Studies op.5* de Kopprasch.

Objetivos**Gerais:**

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar fundamentadamente diferentes estilos e géneros musicais;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

Específicos:

- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Consolidar o sentido de Respiração/pulsação/fraseado;
- Trabalhar a clareza da articulação sem perder a qualidade e o volume do som;
- Realizar diferentes articulações e dinâmicas;
- Utilizar corretamente as diferentes posições;
- Promover a fluência técnica e de leitura;
- Aumentar a agilidade e confiança na execução;
- Fomentar a concentração e memorização;
- Aumentar a resistência;
- Executar uma correta vibração labial (*buzzing*);
- Utilizar uma postura adequada ao instrumento.

Conteúdos

Alongamentos;
Respiração;
Vibração labial com bocal (*buzzing*);
Escala de Mi Maior;
Articulação;
Exercício n.º1 de coordenação motora do livro de H. L. Clarke *Technical Studie*;
Estudo n.º 16 do livro de C. Kopprasch *60 estudos*, op. 6.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula (instrumento, livros de estudos, lápis, caderno, ...).
A aula começa com o aquecimento através da execução de alongamentos dos membros superiores seguido da execução de exercícios de respiração focando as respirações mais rápidas e da execução de exercícios de *buzzing* com bocal.
Execução de exercícios de diferentes articulações em escalas maiores até quatro alterações (Predominando Mi Maior) e exercício n.º 1 de Clarke.
Interpretação do estudo colocando em prática o até agora trabalhado.
A aula termina com exercícios de relaxamento e com reflexão de mesma.

Avaliação

Observação direta;
Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Interpretação do estudo nº 7 do livro de estudos *Bel Canto for Euphonium* de Steven Mead.

Bibliografia

Mead, S. (2012). *Bel Canto for Euphonium*. De Haske Publications.
Kopprasch, G. (2000). *Sixty Studies, op. 5 for High Horn*. Rock Hill, South Carolina: Thompson Editions, Inc.
Clarke, Herbert. L. (1976). *Technical Studies for bass clef instruments*. New York: Carl Fischer, Inc.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: A	Grau: 5º	Dia: 02/05/2016	Aula n.º X
Sumário: Exercícios de aquecimento e de base. Escala de Mi Maior. Interpretação do estudo nº 16 de <i>Sixty Studies op.5</i> de Kopprasch.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos			X	
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho			X	
	Autocontrolo e tomada de decisão			X	
	Cooperação e solidariedade			X	
	Respeito pelas pessoas e pelo património			X	
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes			X	
	Perseverança e honestidade			X	
Domínio Participação no Trabalho	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula			X	
	Destreza no uso de técnicas			X	
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)		X		
	Rigor científico e/ou técnico das intervenções		X		
Domínio Técnico e Artístico	Coordenação psico-motora			X	
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado			X	
	Qualidade do som trabalhado			X	
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas			X	
	Utilização correta das dedilhações		X		
	Fluência da leitura			X	
	Agilidade e segurança na execução		X		
	Respeito pelo andamento			X	
	Concentração e memorização			X	
	Formulação e apreciação crítica			X	
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
	Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los			X	

PLANO DE AULA

Data	9 de maio de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba (Eufónio)
Ano	9º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	A

Tema | Sumário

Exercícios de aquecimento e de base. Escalas de Mi Maior e de Sib Maior. Interpretação do estudo nº 16 de Kopprasch e do estudo n.º 7 de Steven Mead.

Objetivos**Gerais:**

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar linguagens;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

Específicos:

- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Consolidar o sentido de respiração, pulsação e fraseado;
- Trabalhar a clareza da articulação sem perder a qualidade e o volume do som;
- Realizar diferentes articulações e dinâmicas;
- Utilizar diferentes dedilhações;
- Promover a fluência técnica e de leitura;
- Aumentar a agilidade e confiança na execução;
- Fomentar a concentração e memorização;
- Aumentar a resistência;
- Utilizar uma postura adequada ao instrumento.

Conteúdos

Alongamentos;
Respiração;
Articulação;
Andamento, Pulsação e Ritmo;
Fraseado;
Escalas de Mi maior e Sib M;
Exercício n.º 3 do livro *Warm-up + studies* de James Stamp.
Estudo n.º 16 do livro *60 estudos*, op. 5 de G. Kopprasch.
Estudo n.º 7 do livro *Bel Canto for Euphonium* de Steven Mead.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula (instrumento, livros de estudos, lápis, caderno, ...).
A aula começa com a execução de alongamentos dos membros superiores.
Segue-se o aquecimento através da execução de exercícios com notas longas.
Passa-se para a execução do exercício n.º 3 de James Stamp.
Executa-se a escala de Mi M com diferentes articulações.
Passa-se para a revisão dos conteúdos trabalhados nas aulas anteriores com a interpretação do Estudo n.º 16 de G. Kopprasch.
Executa-se a escala de Sib M em legato.
De seguida interpreta-se o estudo n.º 7 de S. Mead.
A aula termina com exercícios de relaxamento.

Avaliação

Observação direta;
Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Não interpretação integral do estudo n.º 7 de Steven Mead.

Bibliografia

Kopprasch, G. (2000). *Sixty Studies, op. 5 for High Horn*. Rock Hill, South Carolina: Thompson Editions, Inc.
Mead, S. *Bel Canto for Euphonium*. De Haske Publications.
Stamp, J. (2000). *Warm-up + Studies* (8th ed.). Vuarmarens: Editions BIM.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: A	Grau: 5º	Dia: 09/05/2016	Aula n.º X
Sumário: Exercícios de aquecimento e de base. Escalas de Mi Maior e de Sib Maior. Interpretação do <i>Estudo</i> nº 16 de Kopprasch e do <i>Estudo</i> n.º 7 de Steven Mead.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos			X	
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho			X	
	Autocontrolo e tomada de decisão			X	
	Cooperação e solidariedade			X	
	Respeito pelas pessoas e pelo património			X	
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes			X	
	Perseverança e honestidade			X	
Domínio Participação no Trabalho	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula				X
	Destreza no uso de técnicas			X	
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)			X	
	Rigor científico e/ou técnico das intervenções			X	
Domínio Técnico e Artístico	Coordenação psico-motora			X	
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado			X	
	Qualidade do som trabalhado		X		
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas			X	
	Utilização correta das dedilhações			X	
	Fluência da leitura			X	
	Agilidade e segurança na execução		X		
	Respeito pelo andamento			X	
	Concentração e memorização			X	
	Formulação e apreciação crítica			X	
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
	Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los		X		

PLANO DE AULA

Data	16 de maio de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba (Eufónio)
Ano	9º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	A

Tema | Sumário

Exercícios de respiração, *buzzing* e notas longas. Escala Sib Maior. Interpretação do estudo nº7, original de G. Concone, compilado por S. Mead no livro *Bel Canto for Euphonium*.

Objetivos

Gerais:

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar linguagens;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

Específicos:

- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Consolidar o sentido de respiração, pulsação e fraseado;
- Trabalhar a fluidez do legato promovendo a qualidade e o volume do som;
- Realizar diferentes dinâmicas;
- Promover a fluência técnica e de leitura;
- Aumentar a flexibilidade e confiança na execução;
- Fomentar a concentração e memorização;
- Aumentar a resistência;
- Utilizar uma postura adequada ao instrumento.

Conteúdos

Respiração;
Legato;
Fraseado;
Dinâmicas;
Escala de Sib M;
Exercício n.º 3 do livro *Warm-up + studies* de James Stamp.
Estudo n.º7, original de G. Concone, compilado por S. Mead no livro *Bel Canto for Euphonium*.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula (instrumento, livros de estudos, lápis, caderno, ...).
A aula começa com a execução de exercícios de respiração seguidos de exercícios de vibração labial com bocal.
Passa-se para a execução do exercício n.º 3 de James Stamp.
Executa-se a escala de Sib M em legato.
De seguida interpreta-se o estudo n.º 7, original de G. Concone, compilado por S. Mead no livro *Bel Canto for Euphonium*.
A aula termina com exercícios de relaxamento.

Avaliação

Observação direta;
Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Revisão do estudo n.º 16 do livro *Sixty Studies*, op. 5 de G. Kopprasch.

Bibliografia

Kopprasch, G. (2000). *Sixty Studies, op. 5 for High Horn*. Rock Hill, South Carolina: Thompson Editions, Inc.
Mead, S. (2012). *Bel Canto for Euphonium*. De Haske Publications.
Stamp, J. (2000). *Warm-up + Studies* (8th ed.). Vuarmarens: Editions BIM.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: A	Grau: 5º	Dia: 16/05/2016	Aula n.º X
Sumário: Exercícios de respiração, <i>buzzing</i> e notas longas. Escala Sib Maior. Interpretação do estudo nº7, original de G. Concone, compilado por S. Mead no livro <i>Bel Canto for Euphonium</i> .			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos			X	
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho			X	
	Autocontrolo e tomada de decisão			X	
	Cooperação e solidariedade			X	
	Respeito pelas pessoas e pelo património			X	
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes			X	
	Perseverança e honestidade			X	
Domínio Participação no Trabalho	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula				X
	Destreza no uso de técnicas			X	
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)			X	
	Rigor científico e/ou técnico das intervenções			X	
Domínio Técnico e Artístico	Coordenação psico-motora				X
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado			X	
	Qualidade do som trabalhado			X	
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas			X	
	Utilização correta das dedilhações				X
	Fluência da leitura				X
	Agilidade e segurança na execução			X	
	Respeito pelo andamento			X	
	Concentração e memorização			X	
	Formulação e apreciação crítica			X	
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
	Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los			X	

PLANO DE AULA

Data	23 de maio de 2016
Escola	Conservatório de Música do Porto
Classe do Professor	Avelino Ramos
Estagiário	Nuno Costa
Disciplina	Tuba (Eufónio)
Ano	9º integrado
Duração	45 minutos
Aluno	A

Tema | Sumário

Exercícios de legato. Estudo nº7, original de G. Concone, compilado por S. Mead no livro *Bel Canto for Euphonium*.
Estudo n.º 16 do livro *Sixty Studies*, op. 5 de G. Kopprasch.

Objetivos**Gerais:**

- Adquirir conceitos;
- Aplicar os conhecimentos em novas situações;
- Promover a autonomia (diagnosticar problemas e resolvê-los);
- Fomentar a autoavaliação e a capacidade crítica;
- Contextualizar e diferenciar linguagens;
- Desenvolver a musicalidade e o controlo técnico-artístico.

Específicos:

- Desenvolver a coordenação psico-motora;
- Consolidar o sentido de respiração, pulsação e fraseado;
- Fomentar a memorização;
- Trabalhar a fluidez do legato promovendo a qualidade e o volume do som;
- Realizar diferentes dinâmicas;
- Promover a fluência técnica e de leitura;
- Aumentar a flexibilidade e confiança na execução;
- Aumentar a resistência;

Conteúdos

Memorização;

Fraseado;

Estudo n.º7, original de G. Concone, compilado por S. Mead no livro *Bel Canto for Euphonium*.

Estudo n.º 16 do livro *Sixty Studies*, op. 5 de G. Kopprasch.

Estratégias e metodologia de ensino

O aluno dispõe o material necessário para a aula (instrumento, livros de estudos, lápis, caderno, ...).

A aula começa com a execução de exercícios de legato baseados em arpejos maiores.

Interpreta-se o estudo n.º 7, original de G. Concone, compilado por S. Mead no livro *Bel Canto for Euphonium*.

Revisão do estudo n.º 16 do livro *Sixty Studies*, op. 5 de G. Kopprasch.

A aula termina com exercícios de relaxamento.

Avaliação

Observação direta;

Preenchimento de grelha de observação.

Estratégias de remediação

Não se aplica.

Bibliografia

Kopprasch, G. (2000). *Sixty Studies, op. 5 for High Horn*. Rock Hill, South Carolina: Thompson Editions, Inc.

Mead, S. (2012). *Bel Canto for Euphonium*. De Haske Publications.

Stamp, J. (2000). *Warm-up + Studies (8th ed.)*. Vuarmarens: Editions BIM.

Grelha de Observação/Avaliação

Nome do aluno: A	Grau: 5º	Dia: 23/05/2016	Aula n.º X
Sumário: Exercícios de legato. Estudo nº7, original de G. Concone, compilado por S. Mead no livro <i>Bel Canto for Euphonium</i> . Estudo n.º 16 do livro <i>Sixty Studies</i> , op. 5 de G. Kopprasch.			

		Níveis de Desempenho			
		Insatisfatório	Satisfatório	Bom	Muito Bom
Domínio das atitudes e valores	Atenção e Concentração			X	
	Cumprimento de regras e de compromissos			X	
	Organização de registos e de instrumentos de trabalho				X
	Autocontrolo e tomada de decisão				X
	Cooperação e solidariedade			X	
	Respeito pelas pessoas e pelo património			X	
	Interesse, empenho e valorização de novos saberes			X	
	Perseverança e honestidade			X	
Domínio Participação no Trabalho	Concretização de tarefas na aula e/ou extra-aula				X
	Destreza no uso de técnicas			X	
	Frequência de intervenções (respostas, dúvidas, comentários...)				X
	Rigor científico e/ou técnico das intervenções				X
Domínio Técnico e Artístico	Coordenação psico-motora			X	
	Sentido de pulsação/ritmo/harmonia/fraseado			X	
	Qualidade do som trabalhado			X	
	Realização de diferentes articulações e dinâmicas				X
	Utilização correta das dedilhações				X
	Fluência da leitura			X	
	Agilidade e segurança na execução				X
	Respeito pelo andamento			X	
	Concentração e memorização			X	
	Formulação e apreciação crítica			X	
	Capacidade de abordar e explorar repertório novo			X	
	Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los			X	

Apêndice 3 – Guião das Entrevistas

Entrevista

DADOS PESSOAIS

1. Género:

- Feminino
- Masculino

2. Idade:

- Até 30 anos
- De 30 a 40 anos
- De 40 a 50 anos
- Mais de 50 anos

3. Habilitações Académicas:

- Bacharelato
- Licenciatura
- Pós-graduação
- Mestrado
- Doutoramento
- Outro. Qual? _____

4. Anos de experiência no ensino:

- Até 5 anos
- De 5 a 10 anos
- De 10 a 20 anos
- Mais de 20 anos

5. Instituição onde leciona:

- Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian
- Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga
- Conservatório de Música do Porto
- Conservatório de Música de Coimbra
- Escola de Música do Conservatório Nacional

A MÚSICA PORTUGUESA NO ENSINO DA TUBA

1. Níveis de ensino aos quais leciona a disciplina de Tuba:

- Iniciação/1º ciclo
- 2º ciclo
- 3º ciclo
- Secundário

2. Quantos alunos estão inscritos na disciplina de Tuba na sua escola por ciclos de ensino?

- Iniciação/1º ciclo: _____
- 2º ciclo: _____
- 3º ciclo: _____
- Secundário: _____

3. Quantos destes tocam eufónio?

- Iniciação/1º ciclo: _____
- 2º ciclo: _____
- 3º ciclo: _____
- Secundário: _____

4. Utiliza repertório português nas suas aulas?

- Sim
- Não

5. Se sim, em que grau (s) / nível (s) de ensino?

- Iniciação/1º ciclo
- 2º ciclo
- 3º ciclo
- Secundário

6. Cite dois dos compositores desse repertório.

7. Algum desse repertório português é de cariz tradicional?

- Sim
- Não

8. Se sim, cite dois compositores/autores do arranjo.

9. Considera suficiente a literatura pedagógica em português no ensino da Tuba?

- Sim
- Não

10. Considera que a música portuguesa é valorizada no âmbito dos programas de ensino da Tuba?

- Sim
- Não

11. Se não, em que âmbito considera ser necessário incluí-la?

- Peças
- Estudos
- Métodos
- Outro. Qual? _____

12. Em que grau (s)/nível (s)?

- Iniciação/1º ciclo
- 2º ciclo
- 3º ciclo
- Secundário

13. Considera importante a inclusão de repertório português na disciplina de Tuba? Porquê?

Apêndice 4 – Transcrição das Entrevistas

Entrevista “O repertório português no ensino da Tuba”

DADOS PESSOAIS

1. Género:

A	Masculino
B	Masculino
C	Masculino
D	Masculino

2. Idade:

A	Até 30 anos
B	Até 30 anos
C	De 30 a 40 anos
D	De 30 a 40 anos

3. Habilitações Académicas:

A	Licenciatura
B	Licenciatura
C	Licenciatura
D	Licenciatura

4. Anos de experiência no ensino:

A	Até 5 anos
B	Até 5 anos
C	De 10 a 20 anos
D	De 5 a 10 anos

5. Instituição onde leciona:

A	Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian
B	Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga
C	Conservatório de Música do Porto
D	Conservatório de Música de Coimbra

A MÚSICA PORTUGUESA NO ENSINO DA TUBA

1. Níveis de ensino aos quais leciona a disciplina de Tuba:

A	Iniciação/1º ciclo, 2º ciclo, 3º ciclo, Secundário
B	Iniciação/1º ciclo, 2º ciclo, 3º ciclo
C	Iniciação/1º ciclo, 2º ciclo, 3º ciclo, Secundário
D	2º ciclo, 3º ciclo

2. Quantos alunos estão inscritos na disciplina de Tuba na sua escola por ciclos de ensino?

	Iniciação/1º Ciclo	2º Ciclo	3º Ciclo	Secundário
A	1	4	2	3
B	3	1	1	0
C	3	3	4	2
D	2	4	4	0

3. Quantos destes tocam eufónio?

	Iniciação/1º Ciclo	2º Ciclo	3º Ciclo	Secundário
A	1	4	0	3
B	3	1	0	0
C	3	3	1	0
D	2	4	2	0

4. Utiliza repertório português nas suas aulas?

A	Sim
B	Sim
C	Sim
D	Não

5. Se sim, em que grau (s) / nível (s) de ensino?

A	2º ciclo, Secundário
B	Iniciação/1º ciclo
C	2º ciclo, 3º ciclo
D	

6. Cite dois dos compositores desse repertório.

A	Sérgio Azevedo e Ricardo Matosinhos
B	
C	Ricardo Matosinhos, Sérgio Azevedo
D	

7. Algum desse repertório português é de cariz tradicional?

A	Não
B	Sim
C	Não
D	Não

8. Se sim, cite dois compositores/autores do arranjo.

A	
B	
C	
D	

9. Considera suficiente a literatura pedagógica em português no ensino da Tuba?

A	Não
B	Não
C	Não
D	Não

10. Considera que a música portuguesa é valorizada no âmbito dos programas de ensino da Tuba?

A	Não
B	Sim
C	Não
D	Não

11. Se não, em que âmbito considera ser necessário incluí-la?

A	Peças, Estudos
B	Peças, Estudos, Métodos
C	Peças
D	Peças, Estudos, Métodos

12. Em que grau (s)/nível (s)?

A	2º ciclo, 3º ciclo, Secundário
B	Iniciação/1º ciclo, 2º ciclo, 3º ciclo, Secundário
C	2º ciclo, 3º ciclo
D	Iniciação/1º ciclo, 2º ciclo, 3º ciclo, Secundário

13. Considera importante a inclusão de repertório português na disciplina de Tuba? Porquê?

A	Sim. Porque os alunos devem ter acesso a repertório mais atual e conhecerem a música dos diversos compositores portugueses.
B	Sim. Parece-me importante a valorização da música dos compositores portugueses, até mesmo como para a maior formação cultural dos nossos alunos. Infelizmente, por vezes, como foi o meu caso, atendendo às especificidades dos alunos e ao programa que o Conservatório delineou para a disciplina, que do meu ponto de vista, carece de uma revisão, e também ao facto de ter estado pela primeira vez a dar aulas neste Conservatório, não foi de todo possível uma maior utilização do repertório português. Já por exemplo ao nível da música de câmara, disciplina que também lecciono, existiu uma maior autonomia para a utilização de um repertório mais variado, inclusive o português.
C	Incremento do repertório, valorização do mesmo em comparação com os demais, maior afinidade com o que é feito pelos nossos compositores.
D	Sim, em alguns casos podemos incluir musica tradicional portuguesa no repertório de tuba de forma a que os estudantes tenham conhecimento das suas raízes musicais e conheçam a cultura portuguesa. Seria bom ter compositores portugueses a escrever peças ou estudos para tuba de forma também aumentar o repertório disponível a incluir no programa de tuba.