

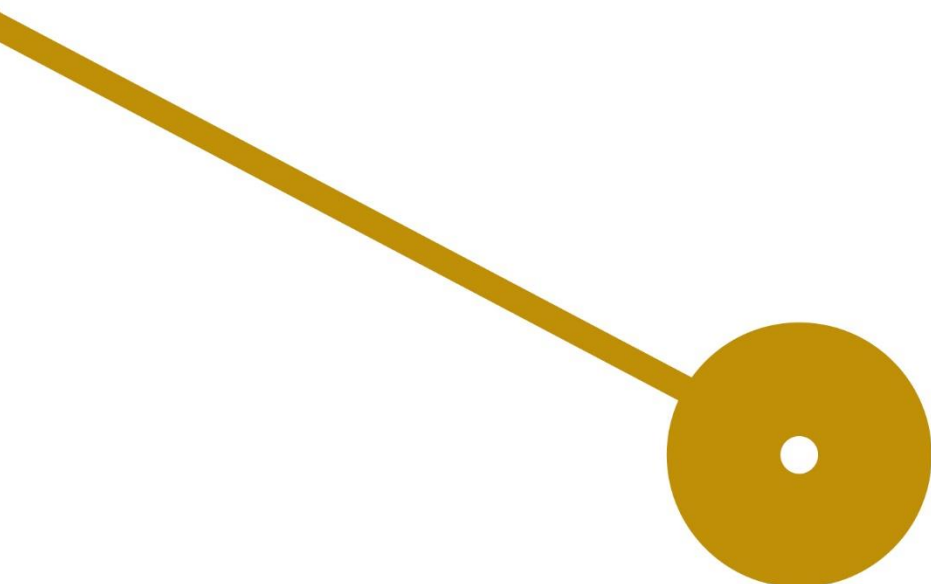


A pedagogia pianística do compositor Carl Czerny (Viena 21 de fevereiro de 1791 – 15 de Julho de 1857), e os

“Estudos” das obras 299 e 500

João Paulo da Costa Moreira

06/2020





**MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA**
INSTRUMENTO – PIANO

A pedagogia pianística do compositor Carl Czerny, (Viena 21 de fevereiro de 1791 – 15 de Julho de 1857), e os

“Estudos” das obras 299 e 500

João Paulo da Costa Moreira

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

Professora Supervisora
Sofia Lourenço

Professores Cooperantes
Guilherme Cancujo
Rui Silva

Ao meu irmão

Agradecimentos

À Prof. Doutora Sofia Lourenço.

Ao Prof. Guilherme Cancujo.

A toda a direção da Escola de Música da Póvoa de Varzim.

À direção da Escola de Música da Póvoa de Varzim, professores, alunos, colaboradores e comunidade escolar.

Aos meus pais e ao meu irmão.

A todos os familiares e amigos que das variadíssimas formas me apoiaram neste percurso.

Aos meus professores.

Aos meus alunos.

Resumo

Este relatório de estágio está inserido no âmbito da unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada, no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo/ Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

No primeiro capítulo é feita uma apresentação da escola onde decorreu o estágio, através da observação de toda a comunidade escolar, tanto na sua componente meramente letiva, como na sua ação cultural que exerce na cidade. O estágio foi efetuado na Escola de Música da Póvoa de Varzim, sob a orientação da Prof. Sofia Lourenço e tendo como professores cooperantes o Prof. Guilherme Cancujo e o Prof. Rui Silva.

No segundo capítulo está contida uma observação, análise e reflexão do percurso do estágio, combinando um resumo dos conteúdos e aprendizagens adquiridas, tanto através das observações como das planificações e aulas lecionadas.

No terceiro capítulo está inserido o projeto de investigação, que contém duas temáticas. Partindo de um estudo profundo e de design metodológico de âmbito qualitativo procedeu-se a uma análise do livro dos Estudos op. 299 e do tratado op. 500 de Carl Czerny. Esta análise pretende ter uma visão sobre este volume de estudos para piano, no sentido de entender a sua estruturação, bem como a sua importância para o ensino e pedagogia pianística do piano e de C. Czerny, em particular. Segue-se uma investigação mais aprofundada sobre o compositor C. Czerny e sobre o seu tratado op. 500. Tratando-se de um tratado/método, revelou-se nos resultados do estudo da maior importância, abordando a docência de forma aprofundada e interessante, numa linguagem que apesar de ter sido escrito no século XIX, se adequa aos dias de hoje.

Palavras-chave

Música; Piano; Ensino da Música; Czerny; Escola da velocidade op. 299; Completa escola teórico/prática do piano op. 500; forma musical ESTUDO; Beethoven; Liszt.

Abstract

This internship report is part of the Supervised Teaching curricular unit, inserted in the Master's Degree in Music Teaching from Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo/ Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

In the first chapter, it is done an observation of the scholar community where the internship is done. This reflection is done through an observation of the school, in his merely pedagogical work, but also in the cultural work that it develops and exerts in the city.

In the second chapter is presented an observation, analysis, and reflection of all internship. Combining a resume of the content of learning acquired, evenly through observations and the planning of all lessons that were given.

The Internship was done in Escola de Música da Póvoa de Varzim, under the supervision of Professor Sofia Lourenço, with the cooperation of Professor Guilherme Cancujo and Professor Rui Silva.

In the third chapter is inserted the research project, which contains two themes. Beginning with a profound study of a method of quality design, it was done an analysis of the book of studies op.299 and the treatise opus 500 by C. Czerny. This analysis pretends to have a vision on this volume of Etudes for the piano, trying to understand his structure as well as their importance in the piano teaching and pianistic pedagogy of the piano and C. Czerny.

In the second part of the project, it makes a deeper investigation about Czerny and his school op.500. Being a treaty/method, the results of this study reveals its importance, approaching teaching in a deep and interesting way, with a language that despite being written in the XIX century, it is totally adequate for our days.

Keywords

Music, Piano, Music teaching, Czerny, School of speed op. 299, Complete theoretical and practical school of pianoforte op. 500, musical form Etude, Beethoven; Liszt.

Índice

Índice.....	vii
Índice de Figuras	ix
Índice de tabelas.....	x
Introdução	1
Capítulo I – Guia de observação da prática musical	2
1.1 Apresentação da Escola.....	2
1.2 Oferta educativa	8
1.3 Objetivos.....	9
Capítulo II – Prática de Ensino Supervisionada.....	10
2.1 Introdução.....	10
2.2 Organização.....	13
2.3 Orientação.....	15
2.3.1 Prof.a Supervisora.....	15
2.3.2 Prof. Cooperante	17
2.3.3 Prof. Cooperante	17
2.4 Aulas observadas	19
2.4.1 Observações, classe de conjunto – coro.....	19
2.4.2 Observações, instrumento – Piano – Curso Básico.....	22
2.4.3 Observações, instrumento – Piano – curso secundário	26
2.5 Aulas lecionadas	30
2.5.1 Aula Supervisionada, aluno Curso Básico	30
2.5.2 Aula supervisionada, aluno Curso Secundário.....	34
2.5.3 Aulas Supervisionadas Classe de Conjunto – Coro	37
2.6 Pareceres sobre as aulas lecionadas	42
2.6.1 Prof. ^a Sofia Lourenço.....	42
2.6.2 Prof. Guilherme Cancujo	43
2.6.3 Prof. Rui Silva	44
Capítulo III – Projeto de investigação.....	45
3 – Projeto de investigação	45
3.1 – Introdução	46

3.2 – Escola da velocidade op. 299.....	47
3.2.1 – Averiguação das competências técnicas e figuras estilísticas utilizadas.....	48
3.2.2 Análise tonal dos estudos	51
3.2.3 Dados recolhidos.....	52
3.2.4 Análise formal dos estudos	52
3.3 Czerny – vida e obra.....	53
3.3.1 Biografia.....	53
3.3.2 Czerny e Liszt.....	57
3.3.3 Czerny e Beethoven	59
3.4 <i>Vollständige Pianoforteschule Op. 500</i>	61
3.4–a Prefácio Escola do piano op. 500.....	63
3.4.1 Primeiro volume.....	64
3.4.2 O segundo volume.....	68
3.4.3 O terceiro volume.....	71
3.4.4 O quarto volume.....	73
3.5 Lista de obras.....	74
3.5.1 Piano Solo.....	74
3.5.2 Para outros instrumentos	75
3.5.3 Obras do sagrado para coro.....	75
3.5.4 Exercícios e estudos	75
3.5.6 Manuais graduais e Tratados.....	77
4. Análise e discussão dos dados	78
5. Conclusão.....	80
Considerações finais.....	82
Referências bibliográficas.....	83
Anexos.....	86
Planificações aluno curso básico.....	86
Planificações aluno curso secundário	91
Planificações aula de conjunto – coro.....	97

Índice de Figuras

<i>Figura 1</i> Edifício da EMPV. Acedido em https://www.cm-pvarzim.pt/municipio/equipamentos-municipais/auditorio-municipal/	3
<i>Figura 2</i> Planta da escola-2º piso, Auditório. Acedido no projeto educativo, Biénio 2007/2019.....	3
<i>Figura 3</i> Cine-Teatro Garrett. Acedido em https://www.cm-pvarzim.pt/noticias/cine-teatro-garrett-e-a-agenda-convidativa-de-setembro/	4
<i>Figura 4</i> OP. 299 Edition Peters	47
<i>Figura 5</i> Czerny, Carl Czerny- acedido em <i>The New Grove</i>	53
<i>Figura 6</i> Czerny, Carl (1839), op. 500 Wien. Diabelli U. Comp.....	62
<i>Figura 7</i> –Estudo op. 299 nº1. Edition Peters.....	103
<i>Figura 8</i> – Estudo op. 299 nº3. Edition Peters	103
<i>Figura 9</i> –Estudo op. 299 nº4. Edition Peters.....	104
<i>Figura 10</i> –Estudo op.299 nº 5. Edition Peters	104
<i>Figura 11</i> –Estudo op. 299 nº6. Edition Peters	105
<i>Figura 12</i> –Estudo op. 299 nº8. Edition Peters	105
<i>Figura 13</i> –Estudo op.299 nº9. Edition Peters	106
<i>Figura 14</i> –Estudo op. 299 nº10. Edition Peters.....	106
<i>Figura 15</i> –Estudo op. 299 nº11. Edition Peters.....	106
<i>Figura 16</i> –Estudo op. 299 nº13. Edition Peters	107
<i>Figura 17</i> –Estudo op. 299 nº14. Edition Peters.....	107
<i>Figura 18</i> –Estudo op. 299 nº15. Edition Peters	107
<i>Figura 19</i> –Estudo op. 299 nº16. Edition Peters	107
<i>Figura 20</i> –Estudo op. 299 nº17. Edition Peters.....	108
<i>Figura 21</i> –Estudo op. 299 nº18. Edition Peters	108
<i>Figura 22</i> –Estudo op. 299 nº19. Edition Peters.....	108
<i>Figura 23</i> –Estudo op. 299 nº20. Edition Peters	108
<i>Figura 24</i> –Estudo op. 299 nº21. Edition Peters	109
<i>Figura 25</i> –Estudo op. 299 nº22. Edition Peters.....	109
<i>Figura 26</i> –Estudo op. 299 nº23. Edition Peters.....	109
<i>Figura 27</i> –Estudo op. 299 nº24. Edition Peters.....	109
<i>Figura 28</i> –Estudo op. 299 nº25. Edition Peters	110
<i>Figura 29</i> –Estudo op. 299 nº26. Edition Peters.....	110
<i>Figura 30</i> –Estudo op. 299 nº27. Edition Peters.....	110
<i>Figura 31</i> –Estudo op. 299 nº28. Edition Peters	110
<i>Figura 32</i> –Estudo op. 299 nº29. Edition Peters.....	111
<i>Figura 33</i> –Estudo op. 299 nº30. Edition Peters	111
<i>Figura 34</i> –Estudo op. 299 nº31. Edition Peters	111

Figura 35–Estudo op. 299 nº33. Edition Peters.....	111
Figura 36–Estudo op. 299 nº36. Edition Peters	112
Figura 37–Estudo op. 299 nº37. Edition Peters	112
Figura 38–Estudo op. 299 nº38. Edition Peters	112
Figura 39–Estudo op. 299 nº39. Edition Peters	112
Figura 40–Estudo op. 299 nº40. Edition Peters.....	113

Índice de tabelas

<i>Tabela 1 Cronograma– aulas de coro.....</i>	<i>14</i>
<i>Tabela 2–cronograma de observação– aluno curso básico.</i>	<i>14</i>
<i>Tabela 3–Cronograma– observação e lecionação aluno curso básico.....</i>	<i>15</i>
<i>Tabela 4–Cronograma – observação e lecionação– aluno de curso secundário.....</i>	<i>15</i>
<i>Tabela 5– Análise técnica aos estudos op. 299.....</i>	<i>48</i>
<i>Tabela 6 Análise tonal – estudos op. 299.....</i>	<i>51</i>

Introdução

Toda a gente deveria aprender a tocar um instrumento musical! A música ajuda-nos a entender os nossos sentimentos, a exprimi-los e a aprender a controlá-los. (Margulis, 2002).

É com este pensamento de um verdadeiro pedagogo que começo a exposição deste meu projeto de investigação e relatório de estágio.

Devido aos avanços tecnológicos, é nos agora possível verificar e estudar de que forma o estudo da música e de um instrumento pode influenciar o desenvolvimento humano. Estudos indicam que, com o estudo da música, se verifica uma reorganização do cérebro, que pode mudar a forma como o cérebro processa informação (Hallam, S. 2010).

Com um autêntico afirmar da importância da Música no meio académico, é importante o docente saber receber essa responsabilidade acima de si próprio e dos seus pensamentos e entender a verdadeira dimensão do ensino artístico.

Inserido no âmbito da unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada, o primeiro capítulo do relatório faz uma exposição detalhada e organizada da escola onde pude efetuar o estágio curricular, a Escola de Música da Póvoa de Varzim. Nesta exposição estão presentes os detalhes da atividade musical e pedagógica desenvolvida pela escola e através da escola, uma vez que esta serve não só um serviço comunitário de ensino, mas também desempenha um importante papel na vida cultural da cidade e da sua comunidade.

No segundo capítulo, estão presentes os guias de observação e planificação referentes ao estágio e aos alunos e turmas observados e lecionados, assim como as reflexões sobre o processo ensino aprendizagem, aplicação de metodologias com vista a melhorias pedagógicas.

Posteriormente é apresentado o tema central desenvolvido no projeto de investigação. Este mesmo tem Czerny e a sua pedagogia pianística como figura central, os estudos op. 299, vida e obra, e, ainda, *Vollständige Pianoforteschool op. 500*. Após toda a exposição temática e estudo aprofundado, é feita uma análise dos dados recolhidos durante a investigação.

Capítulo I – Guia de observação da prática musical

1.1 Apresentação da Escola

A Escola de Música da Póvoa do Varzim foi Criada em 1988 pela Câmara Municipal e designada na altura como Escola Municipal de Música da Póvoa de Varzim.

EMMPV constituiu-se um estabelecimento de ensino vocacional integrado na rede escolar nacional do ensino da Música (tutelado pelo Ministério da Educação).

Obtém em 1990 autorização provisória de funcionamento do Ensino Básico, com paralelismo pedagógico, e em 1991/92 para o ensino complementar. No ano letivo 1996/97, a Escola Municipal de Música da Póvoa de Varzim obteve autorização definitiva de funcionamento concedida pelo Ministério da Educação através do Departamento de Ensino Secundário.

De 1988 a 1995 a Escola de Música da Póvoa de Varzim esteve sediada em instalações provisórias, cedidas pela paróquia de S. José de Ribamar. A 1 de Outubro de 1995 são inauguradas as atuais instalações, situadas no nº56 da Rua D. Maria I.

Inicialmente propriedade da Câmara Municipal, a Escola deveu a sua manutenção e funcionamento ao subsídio anual do Ministério da Educação, às mensalidades dos alunos e à comparticipação da autarquia.

Hoje a Escola continua a dever a sua manutenção ao subsídio anual do Ministério da Educação (Contrato Patrocínio), às mensalidades dos alunos e à comparticipação da autarquia.

A 24 de Janeiro de 2003, foi criada, pela Câmara Municipal da Póvoa de Varzim e pela Banda Musical da Póvoa de Varzim, a **Associação Pró-Música da Póvoa de Varzim** que passou a gerir o **Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim**, a **Orquestra Sinfónica da Póvoa de Varzim** (designada mais tarde **Orquestra Verazin**) e a Escola, a partir daquela data designada por **Escola de Música da Póvoa de Varzim (EMPV)**.

Como já referido, o edifício da EMPV situa-se na Rua D. Maria I e é constituído por dois pisos. Sendo no piso de baixo as salas de aula, receção, secretaria, casas de banho, etc.



Figura 1 Edifício da EMPV. Acedido em <https://www.cm-pvarzim.pt/municipio/equipamentos-municipais/auditorio-municipal/>

No segundo piso tem-se acesso ao Auditório da Escola, também denominado como Auditório Municipal.

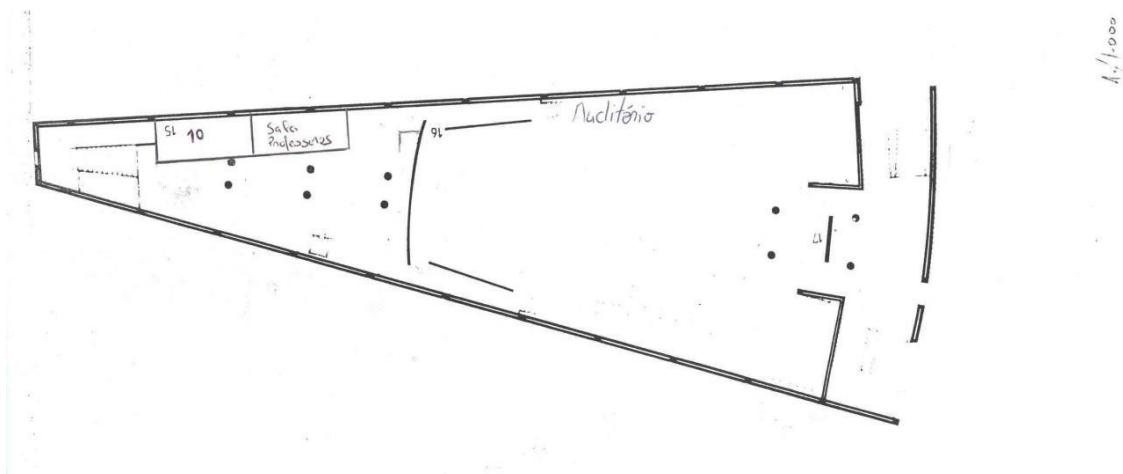


Figura 2 Planta da escola-2º piso, Auditório. Acedido no projeto educativo, Biénio 2017/2019.

A partir do ano letivo 2009/2010 a Escola de Música obteve autorização da atual DGEstE para utilização das duas salas CJ1 E CJ2 da Casa da Juventude.

Também se encontra à disposição da EMPV o Cine-Teatro Garrett, na zona central da cidade, com lotação de aproximadamente 500 lugares, para a realização de alguns

espetáculos e outras manifestações de carácter escolar e artístico. Este espaço possibilita a aproximação da EMPV à comunidade local, uma vez que se encontra numa zona de referência cultural da cidade.



Figura 3 Cine-Teatro Garrett. Acedido em <https://www.cm-pvarzim.pt/noticias/cine-teatro-garrett-e-a-agenda-convidativa-de-setembro/>

Disponibiliza ainda aulas de Enriquecimento Curricular dos alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico, como oferta formativa.

A Escola de Música da Póvoa de Varzim, através da Associação Pró-Música da Póvoa de Varzim, celebrou um Protocolo com a autarquia local, visando assegurar a cobertura escolar do concelho. Assim, a partir do ano letivo 2006/2007, a EMPV assegura as aulas de Educação Musical de todos os agrupamentos (exceto o de Campo Aberto / Beiriz).

Na procura da exteriorização e na demanda pela dimensão holística do ensino, que a EMPV desenvolve, em articulação com a AEC, projetos comuns ao longo do ano letivo, levando a criança a assistir e a participar em atividades, interligadas e em articulação com a EMPV, tais como:

Dia Mundial da Música – digressão musical das orquestras de cordas, sopros e guitarras (constituídas por alunos e professores da EMPV) pelas diversas escolas do concelho;

Audição de Carnaval; Dia do Pai e Dia da Mãe – audição pública no Auditório Municipal da EMPV, com a participação dos alunos do 1º ciclo do ensino básico;

Musical Disney – adaptação e criação de um musical da Disney com a participação de alunos do 4.º ano de escolaridade, nomeadamente nos coros e nas personagens;

Outras atividades relevantes:

Aulas abertas na EMPV – participação dos alunos do 1.º ciclo em aulas de música gratuitas com o intuito de experimentarem e conhecerem diferentes instrumentos musicais.

Visitas de estudo à EMPV – organização e visita das turmas do 1º ciclo à EMPV para a divulgação e promoção da oferta formativa na EMPV.

Visitas periódicas dos professores da EMPV às turmas do 1.º CEB para a demonstração de instrumentos bem como a tentativa de angariação de alunos para o ensino vocacional da música.

Paralelamente, a EMPV desenvolve ainda outras atividades específicas.

Coral "Ensaio" da EMPV

O Coral "Ensaio" iniciou a sua atividade em Janeiro de 1989, sob a direção do Prof. José Abel Carriço. Surgiu integrado no projeto da Escola Municipal de Música da Póvoa de Varzim, criada pelo Município desta cidade, em Maio de 1988, e oficializada pelo Ministério da Educação, em Abril de 1990. É formado por alunos, encarregados de educação e melómanos dedicados.

Orquestra de Cordas da EMPV

Foi constituída em 1994 sob direção do Professor Jorge Ribeiro. Para além da sua participação assídua em todas as audições de encerramento de períodos letivos na Escola, a Orquestra de Cordas representou a Câmara Municipal da Póvoa de Varzim na FIL (Lisboa, 1997).

A Orquestra de Sopros surgiu no início do ano letivo de 2001/2002, fruto de um projeto alimentado por diversos professores da Escola.

Desde a sua formação que, a par da Orquestra de Cordas, leva as comemorações do Dia Internacional da Música (1 de Outubro) às Escolas do Ensino Básico do concelho. Em

2002, atuou em Guimarães no âmbito de um intercâmbio cultural com uma Escola congénere.

Apresentou-se em concerto nas "Manifestações Paralelas" de várias edições do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim.

A sua direção já esteve a encargo dos professores Hugo Ribeiro, Sara Amorim, António Leal, Manuel Queirós e Paulo Veiga. Atualmente é dirigida pelo Professor António Costa.

Concurso de Piano da Póvoa de Varzim

O Concurso de Piano da Póvoa de Varzim, **CPPV**, teve a sua primeira edição em 2005, funcionando internamente até ao ano de 2008. A partir do ano de 2009 o **CPPV** abriu-se ao exterior, tendo-se afirmado como um evento de elevado nível artístico, divulgando a música portuguesa e proporcionado aos laureados prémios atrativos, contando com a colaboração de um júri formado por elementos de reconhecido valor no meio musical, Professora Sofia Lourenço – Presidente do Júri (Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto), que sucedeu à Professora Fátima Travanca (Conservatório de Música do Porto), Prof. Luís Pipa (Universidade do Minho), Professor Sergiu Kovalenco (Universidade Moldávia), Professor Fausto Neves (Universidade de Aveiro).

Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim

O Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim (CTPV) teve a sua primeira edição em 2009.

O CTPV tem-se afirmado como um evento de elevado nível artístico, contando com a colaboração de um júri formado por elementos de reconhecido valor no meio musical, Professor Kevin Wauldron – Presidente do Júri (Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto), Vasco Silva de Faria (Universidade do Minho), Manuel Luís Azevedo (Conservatório de Música do Porto), Hélder Fernandes (Academia de Música de Costa Cabral – Porto) e Ruben Castro (Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga).

O suporte financeiro do CTPV deve-se ao apoio institucional da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, do Ministério da Educação e Ciência, do POP. H, e ao apoio de empresas nacionais ligadas ao meio musical e de empresas locais de fundação poveira.

O Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim é organizado pela Associação Pró-Música e a sua direção artística é da responsabilidade do Professor Paulo Veiga.

Este concurso tem tido anualmente uma grande afluência de concorrentes, contabilizando em todas as edições mais de cinco centenas de participantes. Além da essência das provas em si, o CTPV também tem proporcionado outras atividades como concertos temáticos, aproveitando para cada vez mais divulgar a arte musical.

Concurso Internacional de Composição da Póvoa de Varzim

O CICPV foi lançado em Setembro de 2005, visando premiar obras de jovens compositores lusófonos (prémios pecuniários e edição discográfica e em partitura). A concretização da 1ª edição decorreu em Julho de 2006, no âmbito do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim. Compreende duas modalidades: a música escrita para orquestra e a música de câmara.

Quarteto Verazin, é o Quarteto de Cordas residente do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim, apresentou-se oficialmente pela primeira vez em 23 de Julho de 2007 em concerto integrado na 29ª edição. Em antestreia, participou na conferência do musicólogo Rui Vieira Nery, em 6 de Julho. Era então constituído por Danylo Gertsev (1º violino), Manuel Maio (2º violino), Mariana Blanc (viola) e Ana Luísa Marques (violoncelo).

Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim

O **FIMPV** está sediado nas instalações da Escola de Música da Póvoa de Varzim, desde Setembro de 1995. Foi criado em Julho de 1979 pela empresa SOP. ETE, S.A. (com apoios pontuais da autarquia), sob proposta do pianista Sequeira Costa. A partir da edição de 1994, este importante evento de promoção da região Norte passou a ser também da responsabilidade organizativa e financeira da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.

Ao fim de quase três décadas de ininterrupta atividade, o FIMPV é um exemplo de sucesso caracterizado pela qualidade mantida ano após ano, constituindo um dos polos culturais mais atrativos do Norte do país. Para além de ponto de atração de um público exigente e conhecedor, o FIMPV tem-se tornado a plataforma de lançamento de novos talentos nacionais ao mesmo tempo que presenteia o seu público com recitais e concertos de solistas e agrupamentos internacionais de reconhecido prestígio. Já passaram pelo FIMPV alguns dos músicos mais consagrados a nível internacional e nacional, como *Mstislav Rostropovich*, *Alfred Brendel*, *Aldo Ciccolini*, *Quartetos de Cordas Alban Berg*, *Prazakou Pavel Haas*, *Concerto Italiano*, *Gabrieli Consort & Players*, *Maria João Pires*,

Orquestra e Coro Gulbenkian, Hespèrion XXI, Huelgas Ensemble, Pedro Burmester, La Reverdie, The Hilliard Consort, The Tallis Scholars, Olaf Bär, Carlos Mena, Claudio Cavina, Ton Koopman, Pierre Hantaï, Amandine Beyer, Léon Fleisher, Julian Bream, Narciso Yepes, Europ. a Galante, Orquestra Nacional de Espanha, Orquestra Sinfónica Portuguesa, The Academy of Ancient Music, GliIncogniti, Ricercar Consort, Alexander Melnikov, Eric Le Sage, Arcadi Volodos, Jörg Demus, Nelson Freire, Boris Berezovsky, Sequeira Costa, Victoria de Los Angeles, Jordi Savall, Isabelle Faust, Vadim Repin, Anner Bylsma, Paul Tortelier, Pieter Wispelwey, etc, etc.

Desde 1997, o evento tem o apoio do Ministério/Secretaria de Estado da Cultura, para além do apoio de diversas empresas.

A direção artística do FIMPV esteve desde 1989, a cargo de João Marques (diretor executivo desde a criação da iniciativa, em 1978). O FIMPV celebrou em Julho de 2018 o seu 40º aniversário. Presentemente, a direção do FIMPV está a cargo de Raúl da Costa.

Coro Juvenil Pró-Música

Este coro é a mais recente valência da Associação Pró-Música da Póvoa de Varzim, criado em 15 Outubro de 2016, procurando primordialmente a interligação Escola-Comunidade. Tem como principal fomento suscitar nos alunos da Escola de Música da Póvoa de Varzim, assim como de outras escolas do concelho, a oportunidade de participarem num projeto musical ambicioso e eclético, onde se dinamizará o gosto pelo canto em grupo, promovendo a tradição existente na cidade da Póvoa de Varzim no que respeita à música coral. Desde a sua criação, a Direção Pedagógica da EMPV, pela sua multidisciplinaridade, tem-se empenhado em assegurar o seu crescimento sustentado, enquanto projeto musical, pedagógico e cultural.

1.2 Oferta educativa

A Escola de Música da Póvoa de Varzim tem neste momento a seguinte oferta educativa:

1. Cursos Oficiais dos seguintes grupos:

Teclados: Acordeão, Piano, Órgão e Cravo. **Canto Gregoriano.** **Cordas:** Viola Dedilhada, Violino, Viola d'arco (Violeta), Violoncelo e Contrabaixo. **Sopros (madeiras):** Flauta, Oboé, Clarinete, Saxofone e Fagote. **Sopros (metais):** Trompete, Trombone, Trompa e Tuba. **(outros):** Canto.

2. CPPE (Cursos Livres)

Todos os Cursos de Instrumento e Técnica Vocal e Repertório antes mencionados. Estes cursos não conferem certificação.

3. Disciplinas Formativas

Iniciação Musical, Formação Musical, Musical, História da Música, História da Cultura e das Artes e Análise e Técnicas de Composição.

4. Diversas Classes de Conjunto

Orquestra de Cordas (Nível infanto-juvenil), Orquestra de Cordas EMPV, Orquestra de Sopros (Nível infanto-juvenil), Orquestra de Sopros EMPV, Coro Juvenil Pró-Música, Coro Infantil e Classes de Conjunto de Articulado.

1.3 Objetivos

Perspetivando o futuro, torna-se relevante definir estratégias de ação adequadas às características e recursos da EMPV, que reforcem a qualidade das práticas pedagógicas e que a comprometam com o meio em que se insere. Neste contexto o Projeto Educativo da Escola de Música da Póvoa de Varzim apresenta-se como um plano que apela ao espírito criativo e à sensibilidade de cada elemento da comunidade educativa.

Tendo em conta a vertente específica da Escola de Música da Póvoa de Varzim enquanto escola do ensino especializado, são considerados os seguintes princípios orientadores e valores essenciais a defender:

Promover o desenvolvimento do sentido estético e capacidade crítica na ótica da formação integral do indivíduo, incentivar a formação de indivíduos autónomos e com capacidade de iniciativa, fomentar o sentido da responsabilidade e os valores do esforço e do trabalho, educar, valorizando a importância da sensibilidade artística nas relações que o indivíduo estabelece com o meio sociocultural em que se insere, estimular a inovação e a contemporaneidade como fatores aglutinadores da comunidade educativa, valorizar a prática artística como ato eminentemente comunitário, defender e respeitar o património cultural e artístico.

Desenvolver atividade artística e cultural envolvendo a comunidade local, regional e nacional. Fomentar o enriquecimento das práticas pedagógicas. Promover a igualdade no sucesso escolar adotando medidas pedagógicas eficazes. Estruturar o

ensino/aprendizagem na base de diferentes competências. Contribuir para a melhoria da qualidade de vida da comunidade escolar. Facilitar a abertura da Escola à comunidade. Favorecer o desenvolvimento da Escola, a sua eficácia, a sua capacidade de intervenção e a sua autonomia.

Toda esta informação foi retirada, no essencial, do Projeto educativo, cedido pela Escola de Música da Póvoa de Varzim.

Capítulo II – Prática de Ensino Supervisionada

2.1 Introdução

Para um aluno em pleno processo de ensino-aprendizagem, o adulto é considerado de certo modo um orientador e também impulsionador para que a própria criança tenha motivação para tocar mais (Young, 2003), uma vez que a experiência artística de cada um de nós, que se prende quer na construção da obra quer na interpretação da mesma dando-lhe um sentido, implicam experiências emocionais. (Cesari, 2016).

Num aprofundamento teórico sobre o impacto do estudo da música nas crianças e jovens, foram-me dadas a conhecer não só outras competências originadas através do estudo da música, como o seu impacto em outras áreas de estudo e não só. Podendo daqui observar que o estudo da Arte da Música, sempre passível de transferência para outras áreas de estudo, pode e vai catapultar o desenvolvimento, e até, o sucesso académico do aluno.

A seguinte investigação serve-me também como processo de reflexão para a minha prática da docência, as metodologias empregues por mim no espaço de sala de aula, a linguagem e até a forma como posso passar a encarar os diferentes objetivos a que cada aluno se propõe, pois mesmo sabendo que para alguns alunos o estudo da música pode ser algo meramente lúdico e recreativo, este mesmo estudo pode passar a desempenhar

um papel importante na vida deles, não só no seu percurso académico e formação genérica, assim como no crescimento enquanto alunos e seu desenvolvimento pessoal.

Numa perspetiva de melhor entender a realidade na qual o ensino da música se insere, foi necessário entender alguns conceitos chave que estão intrinsecamente ligados à docência, como é o caso de currículo e projeto educativo.

Dentro deste conceito de currículo escolar, *O currículo diz respeito ao que se ensina e porquê?* (Roldão, 2017), este pensamento revela-se como fundamental na estruturação do ensino, tanto a nível macro, elaboração de planos curriculares, programas das disciplinas, etc., como a nível micro, como é o caso da planificação e lecionação de aulas.

Young defende claramente a noção de que sem a teoria curricular os professores perderiam a sua autoridade. "Em outras palavras, os professores precisam da teoria do currículo para afirmar sua autoridade profissional." (Young, p.195)

É desta forma importante refletir sobre estes conceitos e ideias para a construção de uma prática educacional consciente, bem estruturada e confiante. Desta forma, e refletindo sobre a minha prática profissional enquanto docente no ativo já há alguns anos, devo ser capaz de entender o ensino da música como algo repleto de mais valias para a vida do atual cidadão, e ser assim capaz de responder à pertinente pergunta se deve a música estar incluída no plano curricular do indivíduo comum. A razão é porque ele é ou não é necessário ao pleno desenvolvimento do indivíduo, à sua capacidade de ler o mundo e à sua possibilidade de descodificar o mundo da cultura em que vive, (Roldão, 2017).

A gente fala de tudo na escola, mas não fala como é que se dão aulas. (Roldão, 2017). Talvez esta afirmação se revele como uma espécie de caricatura, mas também como um comentário pertinente, dando total valorização ao processo de observação, planificação e lecionação de aulas, inserido neste estágio curricular e relatório reflexivo aqui apresentado.

A unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada está inserida no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo/ Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, e inclui um processo de estágio profissionalizante, realizado numa escola do ensino profissional, vocacional e artístico, no terceiro e quarto semestre deste referido mestrado.

A escola onde tive a oportunidade de realizar este referido estágio foi a Escola de Música da Póvoa de Varzim. Nesta, tive a oportunidade de estagiar sobre a supervisão da

Prof. Doutora Sofia Lourenço e com a cooperação direta do Prof. Guilherme Cancujo. Sendo esta uma escola com a qual tenho uma ligação pessoal, tanto do ponto de vista artístico como profissional, e na qual consegui adquirir uma interação colaborativa, gratificante e direta com algum do corpo docente e não-docente, tornou-se para mim um privilégio esta colaboração na qual toda a escola demonstrou a maior disponibilidade e amistosidade.

Do ponto de vista artístico, foi também do maior interesse para mim estar de perto com esta realidade da manifestação cultural presente nesta instituição e nas manifestações musicais que ela apresenta. É de relevo o concurso de piano realizado nesta escola há bastantes anos e que vem dinamizar e elevar o nível pianístico ali presente, o que é para mim professor de piano, do maior interesse.

Um especial comentário tem obrigatoriamente de ser feito ao Prof. Guilherme Cancujo, com quem tive o prazer de cooperar, e com quem aprendi imenso. Sendo ele alguém com a maior dedicação à docência do piano, revelou-se uma pessoa com um profundo entendimento da relação professor-aluno e da dinâmica que a aula de piano deve ter. Apresentou também um total domínio do conhecimento teórico e técnico relativo ao piano e à música, e tornou-se para mim bastante enriquecedor poder ouvir e receber estes ensinamentos direta e indiretamente. Por todo o processo e colaboração, o meu especial obrigado.

Sendo minha professora de piano na ESMAE há cerca de 15 anos, e com quem tenho aprendido e crescido musical e pessoalmente, foi natural a escolha da Professora Doutora Sofia Lourenço como minha orientadora e supervisora, e que teve toda a disponibilidade e preocupação comigo na realização e prossecução deste trabalho.

Neste capítulo estão presentes e descritas as atividades e intervenientes neste estágio. Este capítulo encontra-se subdividido com várias partes, sendo elas a organização do estágio a apresentação dos professores cooperante e supervisora a apresentação das observações efetuadas e as planificações das aulas supervisionadas. Finalizo com os pareceres da Prof. Supervisora e do Prof. Cooperante sobre este estágio e o meu desempenho.

2.2 Organização

Relativamente ao processo de estágio, este foi organizado em duas componentes e em dois grupos disciplinares. Sendo esses grupos, o de instrumento, piano, e o de aula de conjunto, âmbito no qual optei pela aula de coro. As duas componentes são a de observação e a de lecionação de aulas.

Quanto à disciplina de instrumento, esta foi dividida em duas partes. Uma primeira com foco na observação e lecionação de aulas de um aluno de curso básico, e a segunda num aluno de curso secundário.

O processo de observação revelou-se fundamental no processo de ensino – aprendizagem intrínseco a este estágio pedagógico. Assim sendo a observação escolhida para a recolha de dados das aulas foi a naturalista. Apresentando-se como uma técnica de investigação integrada no método descritivo, esta visa caracterizar as variáveis envolvidas em determinados momentos de uma forma o mais completa possível, (Pinto, 1990).

Recorrendo à análise do processo ensino–aprendizagem e das interações entre aluno e docente, o observador tem aqui uma porta de acesso aos múltiplos fatores que constituem a eficácia de um professor (Altet, 2017).

Da observação advêm inúmeras vantagens. Estas fornecem um treino de reconhecimento e identificação de fenómenos de aprendizagem, assim como um treino de coleta, organização e interpretação das situações de aprendizagem na sala de aula. Tendo através da observação oportunidade de se situar criticamente no contexto dos modelos de ensino existentes, o observador tem assim a oportunidade de estabelecer uma relação entre a teoria e a prática. A observação permite também a possibilidade de potenciar a atenção dada não só aos alunos, como às suas reações, tendo o observador a oportunidade de desenvolver a sua capacidade de resolução de situações de ensino–aprendizagem. Permite ainda a relação direta com outros professores que se encontram no mesmo processo de crescimento pedagógico e enriquecimento das atividades letivas (Reis, 2011).

“A observação é um processo fundamental que não tem um fim em si mesmo, mas que é subordinado ao serviço dos sujeitos e dos seus processos complexos de atribuir

inteligibilidade ao real, fornecendo os dados empíricos necessários a posteriores análises críticas." (Dias, 2009).

Como base de referência, recorro às grelhas de observação de fim aberto, retirando apenas a indicação temporal dos acontecimentos.

Cronologicamente, as aulas de música de conjunto (coro) foram organizadas da seguinte forma e nas seguintes datas:

Tabela 1 Cronograma- aulas de coro

	Aulas observadas	Aulas lecionadas	Aulas supervisionadas
Mês	Dias		
Outubro	11, 18, 25		
Novembro	8,	15, 22, 29	
Dezembro		6, 13	
Janeiro		10, 17, 24, 31	24, 31
Fevereiro		7, 14	

Os acompanhamentos das aulas de instrumento foram divididos igualmente em aulas de observação e aulas lecionadas. Foram também observadas aulas de um terceiro aluno. Assim sendo, foi acompanhado um aluno do curso básico, juntamente com observações de um outro aluno de curso básico. Nas restantes semanas, foram feitas as observações e leção das aulas de um aluno do curso secundário.

Tabela 2-cronograma de observação- aluno curso básico.

	Aulas observadas
Mês	Dias
Outubro	11, 18, 25
Novembro	8, 15, 22, 29
Dezembro	6, 13
Janeiro	10

Tabela 3–Cronograma- observação e lecionação aluno curso básico

	Aulas observadas	Aulas lecionadas	Aulas supervisionadas
Mês	Dias		
Outubro	11, 18, 25		
Novembro		8, 15, 22, 29	
Dezembro		6, 13	
Janeiro		10, 17, 24, 31	31
Fevereiro		7, 14	

Tabela 4–Cronograma - observação e lecionação- aluno de curso secundário

	Aulas observadas	Aulas lecionadas	Aulas supervisionadas
Mês	Dias		
Fevereiro	21, 28		
Março	5	13	13
Abril			
Maio			
Junho			

2.3 Orientação

2.3.1 Prof.a Supervisora

SOFIA LOURENÇO, PIANO

Ao longo das últimas duas décadas, Sofia Lourenço tem sido responsável por uma série de importantes contribuições discográficas para o Património Musical Português. Editou com as mais elogiosas críticas nas revistas *Diapason d'Or 2016* e *Pianiste 2016*, o CD "Portuguese Piano Music: Daddi / Viana da Mota" pela editora Naxos/ série Grand Piano; o álbum dá ênfase especial às primeiras gravações de piano (estreia mundial) do compositor Português João Guilherme Bell Daddi (1813-1887) <https://www.naxos.com/ecard/grandpiano/GP725/>

Tem uma carreira ativa como performer em Portugal e no estrangeiro (apresentou-se recentemente num Recital de Piano no *Shangai Oriental Art Center* (SHOAC), 2018, e também com Música Portuguesa no *Art Link Belgrade Music Festival*, 2019). Com várias gravações editadas, são de salientar em 1999 o "*Contemporary Portuguese Compositors' Music for Piano Solo*", em 2002 "*Estudos e Toccatas*" de Carlos Seixas e Domingos Bomtempo, em 2008, "*Porto Romântico: Mazurkas e Romanzas*", recentemente re editado em dezembro de 2019 (SL001) e o *Duo pour une Pianiste* (9 *Sketches for One Pianist*), 2012 para *Disklavier* por Jean-Claude Risset (1938–2016) numa estreia mundial dedicada a ela.

Sofia Lourenço nasceu no Porto, onde concluiu estudos de pós-graduação no Conservatório e Universidade. Com Maria da Glória Moreira e Fausto Neves como seus professores de piano na Juventude Musical Portuguesa e no Conservatório de Música do Porto, foi em simultâneo aluna de Helena Sá e Costa (1913–2006) a partir dos dez anos de idade, tendo sido igualmente orientada por vários outros distintos pianistas internacionais de grande qualidade, tais como Laszlo Simon, Georg Sava, Sequeira Costa, Vitaly Margulis e Alicia de Larrocha. Obteve um diploma de solista na *Universität der Künste Berlin*, período durante o qual usufruiu de uma bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal). É professora de piano na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto desde 1991. Completou o grau Doutor em Música e Musicologia na Universidade de Évora em 2005 sob a orientação de Rui Vieira Nery e Ulrich Mahlert. Desde 2007, é membro do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes – CITAR, da Universidade Católica Portuguesa onde concluiu os seus estudos de Pós-Doutoramento em Música e Musicologia Sistemática. Desde 2017 é membro integrado do grupo de investigação em Estudos Históricos e Culturais em Música do INET-MD (Universidade Nova de Lisboa, Portugal).

2.3.2 Prof. Cooperante

Guilherme Cancujo

Natural de Vila do Conde, iniciou os seus estudos musicais em 1990 na Academia de Música de S. Pio X onde viria a concluir o 8º grau de Piano em 1996 na classe da professora Fátima Morgado com elevada classificação. Em 1999 ingressa na universidade de Évora integrando a classe de piano da professora Elizabeth Allen, concluindo na sua classe o curso superior de instrumento em 2004 com distinção.

Em Dezembro de 2009 concluiu com a máxima classificação na Universidade do Minho, em Braga, a sua dissertação de mestrado subordinada à Problemática da Temática da Infância na Obra Para Piano do Compositor Luiz Costa. No mesmo âmbito, colaborou com a Universidade do Minho e a Universidade Católica em diversos colóquios sobre Ensino e Pedagogia da Música. Foi igualmente colaborador da revista "Glosas" e, em parceria com a violoncelista Madalena de Sá e Costa, participou em diversas conferências dedicadas à vida e obra de Guilhermina Suggia.

Ao longo da sua formação pianística, frequentou Masterclasses de aperfeiçoamento musical onde trabalhou com os pianistas, Vitaly Margulis, Jura Margulis, Luiz de Moura Castro, Bárbara Dória, Manuela Gouveia, Isabel Rocha, entre outros, e a cravista Ana Mafalda Castro. Enquanto pianista, apresentou-se a solo e/ou com agrupamentos de câmara nas principais cidades do país e também em Espanha.

Presentemente, leciona a disciplina de piano na Associação Pró-Música da Póvoa de Varzim / Escola de Música da Póvoa de Varzim e no Conservatório de Música de Vila do Conde. Foi membro cofundador do Concurso de Piano da Póvoa de Varzim (CPPV), iniciativa que se tem mostrado de grande relevância na descoberta e afirmação de jovens pianistas a nível nacional.

Paralelamente, integra a Comissão Executiva do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim (FIMPV) e do Ciclo de Concertos "Ala Música", os órgãos sociais da delegação portuguesa da *European Piano Teachers Association* (EPTA- Portugal) e prepara Doutoramento na Universidade do Minho.

2.3.3 Prof. Cooperante

Rui Silva – Baixo Barítono

Natural da Póvoa de Varzim, iniciou os estudos musicais no Seminário de N. Sra. Conceição, Braga e, posteriormente, no Seminário Conciliar de S. Pedro e S. Paulo, Braga.

Mestre em Ensino da Música – Especialização em Canto, obtido com excelência, no Conservatório Superior de Música de Gaia, na classe da Prof. Fernanda Correia, atualmente, é docente da classe de Canto e Diretor Artístico e Musical do Coro Juvenil Pró-Música, EMPV, e Diretor Musical do Coro CCM, CCM/Artave.

É membro da Comissão Executiva do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim.

Trabalhou aperfeiçoamento vocal e repertório com o Maestro Marc Tardue.

Interpretou inúmeros personagens no campo da Ópera e tem-se apresentado como solista em incontáveis Oratórias, Galas e Concertos em salas de espetáculos e outros espaços de relevância do panorama nacional e internacional.

Cantou sob a direção de prestigiados Maestros, de renome nacional e internacional.

No âmbito da direção artística e musical, estreou em Portugal a obra "Requiem for the Living", Dan Forrest, em 2016; dirigiu "Requiem", Fauré; "Requiem", Rutter; "Missa Festiva"; John Leavitt; "A Little Jazz Mass", Chilcott...

Participou em diversos Masterclasses, com grandes nomes do panorama lírico nacional e internacional.

Foi galardoado no Concurso Nacional de Canto Luísa Todi e no Concurso Internacional de Canto Montserrat Caballé.

Foi convidado a integrar o Estúdio de Ópera do Teatro de Nuremberga, Alemanha.

Frequentou o curso de Teologia, UCP – Braga, e o curso de Direito, UL – Porto.

2.4 Aulas observadas

2.4.1 Observações, classe de conjunto – coro

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020

Estagiário: João Paulo Moreira	Disciplina: Coro juvenil pró-música	Ano/Turma:
Escola Professor: EMPV. Prof Rui	Nº de aula: 1 e 2	Data: 4/10/2019

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

O professor deu início à aula com exercícios de aquecimento vocal.

De seguida deu início ao estudo do repertório a preparar para o concerto de final de período.

Começou por ver a obra *Have yourself a merry little Christmas* com o coro todo.

Reparando que havia ainda muitas dificuldades na execução da obra, o professor decidiu passar ao trabalho por naipes. Foi feito o trabalho de leitura por vozes separadamente e de seguida o professor voltou a juntar o coro todo para uma performance em conjunto. De seguida, fez uma abordagem ao solo que existia na obra. Falou na importância do coro não se sobrepor à solista no restante da obra.

A próxima música a ser estudada na aula foi a *oh holly night*. Tendo em conta que todo o repertório se encontra numa fase inicial de estudo, o mesmo processo foi adotado nesta música. Ou seja, começou-se por fazer trabalho de leitura por naipes, e só depois se juntou o coro completo para executar a obra. Sem grandes apontamentos a fazer, seguiu-se o estudo das próximas músicas.

Evenly home mereceu ainda uma pequena abordagem, mas por uma questão de tempo, foi deixado o seu trabalho para a próxima aula.

A obra *Jubilate deo*, mereceu a mesma atenção que as primeiras, no sentido que começou por ser lida por naipes, separadamente. Devido ao seu carácter e dificuldades de afinação e rítmicas, a obra foi lida apenas até ao fim da primeira parte. Seguindo-se um pequeno ensaio de conjunto para tentativa de junção. Nesta última, foram feitas algumas correções à afinação.

Foram regularmente feitas algumas chamadas de atenção sobre o comportamento em sala de aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020

Estagiário: João Paulo Moreira	Disciplina: Coro juvenil pró-música	Ano/Turma:
Escola Professor: EMPV. Prof Rui	Nº de aula: 3 e 4	Data: 11/10/2019

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

O professor deu início à aula com exercícios de aquecimento vocal.

À imagem da aula anterior, o professor deu início ao estudo do repertório a preparar para o concerto de final de período.

Relativamente à *Jubilate Deo*, como mencionei na observação anterior, apresenta-se com um carácter rítmico bastante elaborado e difícil de juntar. E desta forma o professor teve de dedicar imenso tempo a esta obra, ao longo da aula. Começou naturalmente por fazer trabalho de leitura, desta vez até ao fim da obra, e realizando trabalho de naípe inicialmente. Após este trabalho por naípe, seguiu-se a junção de todo o coro. É de mencionar que, por várias vezes foi feito o solfejo da obra, com o intuito de trabalhar o difícil ritmo presente. Após esse trabalho de leitura rítmica, o coro cantou a obra, tentando, mas com algumas interrupções, fazer a junção da obra até ao fim.

De seguida começou o ensaio da obra *Have yourself a merry little Christmas* com o coro todo. Tendo em conta o trabalho de naípe realizado na aula anterior, o coro já foi capaz de juntar esta obra e cantá-la até ao fim. O professor fez também uma abordagem ao solo que existia na obra, fazendo alguns apontamentos à solista. Naturalmente falou na importância do coro não se sobrepor à solista no restante da obra.

A próxima música a ser estudada na aula foi a *oh holly night*. Desta vez a obra foi cantada na íntegra. Sem grandes apontamentos a fazer, seguiu-se o estudo da próximas

música.

Em *Evenly home* foram feitas algumas correções à afinação.

Após esta primeira fase de estudo, foi feito um ensaio com o pianista acompanhador que está a fazer todo este repertório com o coro.

Assim sendo, começou-se uma vez mais pela peça de carácter mais complexo, *Jubilate Deo*. Foram feitas várias tentativas de ensaio, com repetições com o intuito de melhor juntar coro e piano. Além desta, foram também ainda estudadas com o piano, a obra *The Scientist* dos Cold Play.

Durante a aula, foram regularmente feitas algumas chamadas de atenção sobre o comportamento.

O programa que o coro está a estudar já se encontra numa melhor fase de estudo.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020

Estagiário: João Paulo Moreira	Disciplina: Coro juvenil pró-música	Ano/Turma:
Escola Professor: EMPV. Prof Rui	Nº de aula: 5 e 6	Data: 18/10/2019

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

O professor deu início à aula com exercícios de aquecimento vocal.

De seguida deu início ao estudo do repertório a preparar para o concerto de Sta. Cecília.

Tendo em conta o aproximar da data da apresentação do coro no concerto em honra de Sta. Cecília, esta aula foi dedicada exclusivamente à preparação e ensaio do repertório a apresentar neste concerto.

Assim sendo o professor deu início aos trabalhos, começando pelo estudo da música *Jubilate Deo*. A obra foi cantada na íntegra. Se seguida, e devido a algumas imprecisões rítmicas, o professor pediu para ouvir os naipes separadamente. Naturalmente foram feitas várias repetições de cada naipe até o professor sentir que o naipe estava seguro e sem erros.

De seguida, uma vez mais, pediu ao coro para cantar a obra na totalidade e em conjunto. É de mencionar que o professor fez um estudo com o coro através da diminuição da velocidade de execução. Ou seja, o coro cantou a obra algumas vezes, num andamento mais lento, e progressivamente foi cantando várias vezes até ser possível cantar á velocidade indicada na partitura.

The scientist foi a obra a ser estudada de seguida. Sendo uma obra de carácter mais acessível ritmicamente e até melodicamente, a obra foi de ensaio mais fácil para o coro.

Uma vez mais, a parte final da aula foi dedicada ao trabalho de ensaio com o pianista acompanhador. Foram feitas várias abordagens, tanto por partes, como na íntegra como forma de preparação. No fim foi ainda feito um género de ensaio geral destas duas obras musicais.

2.4.2 Observações, instrumento – Piano – Curso Básico

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020

Estagiário: João Paulo Moreira	Disciplina: Piano	Ano/Turma: 8º ano / 4º grau
Escola Professor: EMPV Guilherme Cancujo	Nº de aula:1	Data: 4/10/19

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

Deu-se início à aula com a escala de Lá bemol Maior. Seguiu-se o arpejo e a escala cromática.

O professor fez alguns comentários sobre a igualdade na junção das duas mãos. De seguida comentou também a acentuação das notas do arpejo juntamente com o metrónomo, ou seja, pedindo uma acentuação de 4 em 4 notas.

De seguida e respeitando o trabalho pedido para a aula, o aluno tocou o estudo op. 15 nº3 de S. Bortkiewicz. Pouco depois de ter começado a tocar, o professor pediu para o aluno parar. Tendo em conta que o estudo ainda se encontra em fase de leitura de notas, o restante tempo foi

dedicado à leitura da obra de mãos separadas.

A segunda parte da aula foi dedicada ao estudo da Invenção a 3 vozes de Bach. O aluno tocou apenas a primeira página. No final o professor pediu ao aluno para tocar novamente o início da obra tendo agora atenção ao andamento, no sentido de não atrasar. Devido a alguns erros de leitura, pediu ao aluno que executasse apenas uma mão de cada vez. Após este trabalho, o aluno voltou a tocar a mesma passagem com as duas mãos. Depois destas correções o professor explicou ao aluno que, tratando-se de uma obra do período barroco, o uso de "rubato" não é apropriado e deve ser mantido o andamento, respeitando assim a estética da obra. O professor falou também na questão da polifonia e na separação clara das vozes presentes.

No final da aula foi feita uma reflexão do estado atual do programa e foi marcado o trabalho a ser feito em casa.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020

Estagiário: João Paulo Moreira	Disciplina: Piano	Ano/Turma: 8º ano / 4º grau
Escola Professor: EMPV Guilherme Cancujo	Nº de aula: 2	Data: 11/10/19

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

Deu-se início à aula com a escala de Lá bemol Maior. Seguiu-se o arpejo e a escala cromática.

O professor fez alguns comentários sobre a igualdade na junção das duas mãos. Sugeriu ainda ao aluno para estudar a escala com a adição de ritmos e padrões que iriam melhorar a execução. Estes exercícios são maioritariamente feitos através de ritmos, variando o apoio da nota, ou seja, a apoio/accentuação, será feito em notas e dedos diferentes trabalhando assim a desigualdade natural de cada dedo. De seguida comentou também a accentuação das notas do arpejo juntamente com o metrônomo, ou seja, pedindo uma accentuação de 4 em 4 notas. Foram também corrigidas as dedilhações dos arpejos principalmente na mão esquerda.

De seguida, e respeitando o trabalho pedido para a aula, o aluno tocou o estudo op. 15 nº3 de S. Bortkiewicz. Tendo em conta que ainda está numa fase inicial de leitura, o professor pediu que o aluno tocasse apenas em mãos separadas. À imagem da aula anterior, o trabalho da aula foi essencialmente de leitura de notas. Foram feitas correções a notas erradas e foram também dadas indicações e sugestões de dedilhação a usar. Este processo foi feito para cada uma das mãos separadamente. Seguindo-se de algumas tentativas de execução da obra de mãos juntas.

A segunda parte da aula foi dedicada ao estudo da Invenção a 3 vozes de J.S. Bach. Pelo facto de o aluno não ter estudado o suficiente, não lhe foi possível apresentar a obra até ao fim. Desta forma o aluno tocou uma vez mais apenas a primeira página da obra. Uma vez mais o professor pediu ao aluno para tocar de mãos separadas, fazendo um trabalho de correção de pequenos erros e também de indicações das dedilhações a utilizar. De seguida o professor pediu ao aluno para tocar novamente a primeira página da obra, tendo em atenção as correções feitas e as dedilhações alteradas. O professor falou uma vez mais também na questão da polifonia e na separação clara das vozes presentes, mencionando aqui a importância da dedilhação, que tem um papel fundamental neste capítulo, pois proporciona muito mais fácil e adequadamente uma diferenciação das vozes.

No final da aula foi feita como de costume, uma reflexão do estado atual do programa e foi marcado o trabalho a ser feito em casa.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020

Estagiário: João Paulo Moreira	Disciplina: Piano	Ano/Turma: 8º ano / 4º grau
Escola Professor: EMPV Guilherme Cancujo	Nº de aula: 3	Data: 18/10/19

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

Deu-se início à aula com a escala de fá menor. O professor pediu ao aluno que fizesse a execução da escala com o metrónomo. De seguida pediu novamente ao aluno que executasse a

escala, mas desta vez sem o metrónomo. Desta forma o professor foi capaz de averiguar a capacidade do aluno de não só conseguir tocar junto com o metrónomo, mas também, de ser capaz de manter o andamento sem o auxílio deste. À imagem do trabalho feito na aula anterior, o professor fez também sugestões de possíveis exercícios a realizar para melhoria da escala. Seguiram-se os arpejos e a escala cromática, onde foram feitos os mesmo apontamentos no que diz respeito a questões de andamento e equilíbrio.

De seguida o aluno tocou o estudo op. 15 nº3 de S. Bortkiewicz. Uma vez que o aluno realizou o estudo recomendado e o trabalho de casa, foi-lhe possível apresentar a segunda página do estudo. Focando-se nesta segunda página, o professor pediu ao aluno, como de costume para tocar algumas passagens de mãos separadas. Foram feitas as devidas correções de notas e indicadas as dedilhações a utilizar e a corrigir. É de mencionar que o professor tem sempre o cuidado de explicar o porquê da escolha de cada dedilhação, e refere ainda que algumas dedilhações são meramente sugestões para o aluno explorar, dando assim ao aluno uma melhor compreensão do uso e emprego das dedilhações, mas também possibilitando a sua exploração.

A segunda parte da aula foi uma vez mais dedicada ao estudo da Invenção a 3 vozes de J.S. Bach. O aluno tocou a obra até ao fim. Começando pelo final da obra, o professor fez recomendações de carácter interpretativo, sugerindo um pequeno *ritardando* no final da obra. De seguida foi estudada a segunda página da obra, que se encontra num nível bastante inferior à primeira página. Foram feitas várias repetições desta segunda página de mãos separadas, até o professor achar que estaria seguro o suficiente para juntar novamente. Seguindo-se uma performance de mãos juntas novamente, o professor explica ao aluno deste tipo de abordagem ao estudo, que deve ser metódico e respeitar estes padrões e indicações, ou seja, o estudo deve ser feito por partes, mãos separadas, abordar pequenas passagens de cada vez, e deve ser feito através da repetição destas mesmas passagens até estarem bem.

Uma vez mais, no final da aula foi feita uma reflexão do estado atual do programa e foi marcado o trabalho a ser feito em casa.

2.4.3 Observações, instrumento – Piano – curso secundário**Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020**

Estagiário: João Paulo Moreira	Disciplina: Piano	Ano/Turma: 8º ano / 4º grau
Escola Professor: EMPV Guilherme Cancujo	Nº de aula:1	Data: 21/02/2020

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

Deu-se início à aula com a escala de Lá bemol Maior. O aluno tocou a escala diatônica em 8ª, 10ª e 6ªs. Demonstrando já bastante desenvoltura técnica, o aluno mereceu elogios por parte do professor. No entanto, o professor pediu que o aluno repetisse as 10ª e 6ªs a fim de aumentar a velocidade de execução. Seguiu-se o arpejo e a escala cromática. Os arpejos foram bem executados merecendo uma vez mais a apreciação positiva por parte do professor.

O professor fez alguns comentários sobre a igualdade na junção das duas mãos. O professor incentivou ainda o aluno a um contínuo estudo das escalas e dos arpejos a fim de melhorar a sua destreza e capacidade de execução dos mesmos, no sentido de alcançar a velocidade exigida para o grau em que se encontra. Cumprindo a mesma sequência, o aluno tocou de seguida a escala de ré bemol maior. Uma vez mais o professor mencionou a desigualdade de nível apresentado na escala, referindo que uma vez mais a execução da escala em 10ªs e 6ªs está aquém da velocidade exigida. O professor mencionou ainda que o aluno deve procurar maior leveza na sua execução a fim de conseguir com menor esforço atingir a velocidade final.

De seguida e respeitando o trabalho pedido para a aula, o aluno tocou de Rachmaninov, o Estudo quadro Op. 33 nº 7. Após a performance completa da obra, o professor pediu ao aluno para tocar de novo a primeira página. Antes mesmo de o aluno tocar, o professor mencionou que o uso do pedal estava a ser excessivo e não estava de acordo com o que tinha sido estipulado. Após algumas pequenas correções de dedilhação e pedal, o professor foi trabalhando com o aluno pontos de referência durante a obra. Fazendo assim uma análise da mesma e procurando também tornar mais fácil e eficaz a memorização. Além deste trabalho, o professor fez também referência à interpretação, mencionando que o aluno deve explorar melhor os planos sonoros presentes e criar mais contraste entre eles, criando variedade e respeitando assim as ideias do compositor.

Bach, Prelúdio e Fuga BWV 875 foi a obra que se seguiu. Após a performance do Prelúdio o professor interrompeu o aluno para fazer algumas correções, no que diz respeito à articulação e também à falta de clareza evidente em algumas passagens. Seguiu-se a Fuga. Após a performance da Fuga, o professor começou por mencionar ao aluno a notória melhoria desde a aula anterior. Foi pedindo ao aluno que tocasse determinadas passagens da obra, trabalhando a agógica a articulação e as dinâmicas.

O aluno tocou de seguida a última obra que faltava apresentar em aula. O terceiro andamento da Sonata op. 13 de Beethoven. O professor foi fazendo comentários referentes às indicações de dinâmica e articulação presentes na partitura. Desta feita, foram repetidas também várias passagens e feitos apontamentos.

Não restando mais tempo, no final da aula foi feita dedicado a uma autoavaliação do desempenho do aluno na aula, tanto no cumprimento da planificação da aula, como no estado do repertório a apresentar na prova de final de período. O professor deu ainda as indicações para o trabalho de casa e os objetivos de estudo até à próxima aula, sugerindo alguns exercícios técnicos complementares e fazendo também uma planificação do estudo.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020

Estagiário: João Paulo Moreira	Disciplina: Piano	Ano/Turma: 12º ano /8º grau
Escola Professor: EMPV Guilherme Cancujo	Nº de aula: 2	Data: 28/02/2020

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

Deu-se início à aula com a escala de lá bemol maior. O aluno tocou a escala diatónica em 8ª, 10ª e 6ªs. Demonstrando evolução desde a aula anterior, o aluno mereceu elogios por parte do professor. No entanto, e à imagem da aula anterior, o professor pediu que o aluno repetisse as 10ª e 6ªs a fim de aumentar a velocidade de execução. Seguiu-se o arpejo e a escala cromática. Os arpejos foram bem executados merecendo uma vez mais a apreciação positiva por parte do

professor.

De seguida o professor fez alguns comentários sobre a igualdade na junção das duas mãos e incentivou uma vez mais o aluno a um continuo estudo das escalas e dos arpejos a fim de melhorar a sua destreza e capacidade de execução dos mesmos, no sentido de alcançar a velocidade exigida para o grau em que se encontra. Cumprindo a mesma sequência, o aluno tocou de seguida a escala de ré bemol maior. Uma vez mais o professor mencionou a desigualdade de nível apresentado na escala, referindo que uma vez mais a execução da escala em 10^{as} e 6^{as} está aquém da velocidade exigida. O professor mencionou ainda que o aluno deve procurar maior leveza na sua execução a fim de conseguir com menor esforço atingir a velocidade final. Para este efeito, o professor sugeriu alguns exercícios acessórios para o aluno praticar a fim de resolver as dificuldades técnicas apresentadas nas escalas.

De seguida e respeitando o trabalho pedido para a aula, o aluno tocou de Scriabin, o Estudo quadro Op. 8 nº 2. Após a performance completa da obra o professor congratulou o aluno pelo trabalho realizado em casa. Após algumas pequenas correções de dedilhação e pedal, o professor as questões de fraseio presentes na mão direita. Foi também abordando as vozes interiores existentes nesta obra. Alertou o aluno para que seja capaz de demonstrar estas mesmas melodias internas, mas sempre tendo em atenção o emprego do polegar, tendo o cuidado para que não fique demasiado agressivo ou desequilibrado perante as restantes notas. Fez também, juntamente com o aluno uma análise da mesma. Durante esta análise o professor foi sempre perguntando ao aluno em que tonalidade estavam as passagens e que relação tinham as mesmas com a tonalidade principal da obra, procurando assim uma construção tonal da obra, tornando também mais fácil o processo de memorização. Além deste trabalho, o professor fez também referência à interpretação, mencionando que o aluno deve explorar melhor os planos sonoros presentes e criar mais contraste entre eles, criando variedade e respeitando assim as ideias do compositor.

Bach, Prelúdio e fuga BWV 875 foi a obra que se seguiu. Após a performance do preludio o professor interrompeu o aluno para fazer algumas correções no que diz respeito à articulação e também à falta de clareza evidente em algumas passagens. Seguiu-se a Fuga. Após a performance da fuga, o professor começou por mencionar ao aluno a notória melhoria desde a aula anterior. Foi pedindo ao aluno que tocasse determinadas passagens da obra, trabalhando a agógica a articulação e as dinâmicas.

O aluno tocou de seguida a última obra que faltava apresentar em aula. O terceiro andamento da sonata op. 13 de Beethoven. O professor foi fazendo comentários referentes às

indicações de dinâmica e articulação presentes na partitura. Desta feita, foram repetidas também várias passagens e feitos apontamentos.

Não restando mais tempo, o final da aula foi feita dedicado a uma autoavaliação do desempenho do aluno na aula, tanto no cumprimento da planificação da aula, como no estado do repertório a apresentar na prova de final de período. O professor deu ainda as indicações para o trabalho de casa e os objetivos de estudo até à próxima aula, sugerindo alguns exercícios técnicos complementares e fazendo também uma planificação do estudo.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020

Estagiário: João Paulo Moreira	Disciplina: Piano	Ano/Turma: 8º ano / 4º grau
Escola Professor: EMPV Guilherme Cancujo	Nº de aula: 3	Data: 06/03/2020

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

O professor deu início à aula, pedindo ao aluno que começasse pelo estudo de Scriabin, Estudo Op. 8 nº 2. Uma vez mais o foco de estudo desta obra em aula, foram as questões interpretativas, nomeadamente os legatos e outros pormenores de articulação, e ainda acentuações e apoios de notas. À imagem da aula anterior, o professor lembrou os pontos de referência para a memorização da obra, e pediu que o aluno tocasse iniciando por cada um desses pontos.

Foi executado a obra de Rachmaninov, Estudo quadro Op. 33 nº 7. O professor mencionou ao aluno que a obra se encontra melhor do que na aula anterior. Pediu de seguida para o aluno tocar só a mão direita. Mencionou ao aluno a importância da mão direita ser capaz de destacar a nota superior revelando dessa forma a voz e a melodia ali contida. O aluno fez várias tentativas e

para o ajudar, o professor indicou-lhe alguns exercícios a fazer para conseguir tocar os acordes com o destaque da nota superior.

Relativamente a Brahms, Intermezzo, op. 116 nº 2, o professor pediu ao aluno para repetir o início da obra. No entanto, desta vez o aluno deveria melhorar o seu fraseio e dinâmicas, com o intuito de fazer uma melhor introdução/apresentação do tema principal da obra. Fez alguns reparos no sentido de o aluno melhor executar os contratempos presentes entre mão esquerda e mão direita. Seguiu-se a execução da segunda parte da obra, e aqui o professor referiu que o aluno deve mudar completamente o carácter, pois a obra apresenta agora a tonalidade no modo maior, enquanto a introdução estava no modo menor, gerando desta forma um contraste típico que o aluno ainda não estava a fazer. À imagem do trabalho feito nas outras obras, o professor pediu também ao aluno que tocasse a obra a partir dos pontos de referência estipulados, testando assim a memorização do aluno. Deu ainda tempo para uma execução na íntegra desta obra, desta vez já tocada de memória.

No final da aula, o professor fez com o aluno uma pequena reflexão sobre as obras executadas em aula e as restantes obras que estão a ser estudadas para o final do período. Congratulou uma vez mais o aluno pelo seu contínuo progresso e fez as devidas recomendações de trabalho para casa para apresentar na próxima aula.

2.5 Aulas lecionadas

2.5.1 Aula Supervisionada, aluno Curso Básico

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 9

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Escola de Música da Póvoa de Varzim

Ano/Grau: 8ºano / 4º grau

Duração da aula: 45 minutos

Regime de frequência: articulado

Número de alunos: 1

Estagiário: João Paulo Moreira

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

Executar escalas à distância de 8ª, arpejo da escala e escala cromática, com clareza, destreza e ser capaz de cumprir a velocidade de execução exigível para este grau.

Execução do andamento da sonata na íntegra.

Executar e controlar diferentes tipos de articulações e ataque.

Continuar a desenvolver a capacidade de memorização das obras estudadas.

Revelar segurança na execução das obras.

Dominar a polifonia inerente às obras de J. S. Bach.

Analisar, reconhecer e compreender a forma sonata.

Executar as obras de acordo com os padrões estéticos determinados para cada época

Utilizar os pedais de forma abrangente e assertiva.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Escala de Ré Maior

Czerny op. 740 n. 32

Beethoven – sonata op. 49 n2

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Apresentação dos conteúdos programáticos, atendendo à interpretação, coerência musical e técnica.
2. Revisão do trabalho realizado em casa, no estudo individual do aluno, através da exposição do mesmo
3. Correção de possíveis erros, quer de natureza técnica, rítmica ou melódica
4. Estimulação do sentido crítico do aluno no sentido de fazer uma avaliação do estado atual do programa.

5. Acompanhamento das execuções musicais do aluno e transmissão de estratégias específicas para leitura e preparação do repertório
6. Avaliação das atividades realizadas, tendo por base os critérios e os objetivos propostos inicialmente.

RECURSOS E FONTES

Piano
Banco do piano
Partituras
Lápis, caneta e marcadores

AVALIAÇÃO

Campos a avaliar:

Capacidade de execução da escala e respetivos arpejos e escala cromática, mãos juntas e à velocidade exigível para o grau atual.

Evolução e consolidação da componente técnica do instrumento. Velocidade, igualdade e equilíbrio entre mãos, destreza, etc.

Capacidade de execução do estudo na íntegra.

Analisar e entender a estrutura das obras, tanto na forma como no seu desenvolvimento melódico, na polifonia, planos sonoros e diferentes momentos interpretativos.

Assinatura do Professor Cooperante

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 9

REFLEXÃO

O início da aula foi dedicado à execução da escala e arpejo. Após a performance do aluno, fiz as correções na dedilhação da escala e dos arpejos.

O aluno foi capaz de apresentar o estudo na íntegra. No entanto, com muitas paragens e irregularidades rítmicas. Foram assim trabalhadas essas dificuldades em aula. Foram também feitas correções de caráter da articulação e dedilhações.

Quanto ao andamento de sonata, foi apenas visto em aula a primeira página. Nesta obra foram corrigidas as dedilhações e algumas apojaturas. Foram também trabalhadas as questões de articulação.

No fim da aula foi feita uma avaliação do desempenho do aluno em aula e foi pedido ao aluno para fazer uma autoavaliação.

Em geral o aluno foi capaz de apresentar em aula os objetivos propostos.

O aluno apresenta características e competências já bastante desenvolvidas para o estudo do piano e de música, o que proporciona uma aula fluida e com uma capacidade de resposta bastante rápida por parte do aluno, sendo ele capaz de responder e replicar rapidamente o que lhe era solicitado. Revela-se também um aluno com motivação empenho e estudo regular.

2.5.2 Aula supervisionada, aluno Curso Secundário**PLANO DE AULA | RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO****Aula nº 5****ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Escola de Música da Póvoa de Varzim****Ano/Grau: 12ºano / 8º grau****Duração da aula: 45 minutos****Regime de frequência: articulado****Número de alunos: 1****Estagiário: João Paulo Moreira****OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS**

Executar escalas à distância de 8ª, 10ª e 6ªs. Arpejo da escala e escala cromática, com clareza, destreza e ser capaz de cumprir a velocidade de execução exigível para este grau. Apresentar um total domínio dos diferentes tipos de articulação e ataque; apresentar uma perfeita memorização das obras estudadas; revelar maturidade ao nível da concentração e segurança na execução das obras; dominar corretamente a polifonia a 3 e 4 vozes nas obras de J. S. executar corretamente a nível formal obras completas em forma sonata; dominar diferentes padrões e conceitos estéticos em obras de carácter contrastante; explorar as potencialidades do piano moderno nos novos timbres e sonoridades de períodos musicais próximos da atualidade.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS**Escalas, arpejos e cromática de Sol b maior****A. Scriabin, Estudo Op. 8 nº 2****J.S. Bach, Prelúdio e fuga BWV 875****L.V. Beethoven, Sonata op. 13 "Pathétique", 3º and.****DESENVOLVIMENTO DA AULA**

1. Apresentação dos conteúdos programáticos, atendendo á interpretação, coerência musical e técnica.
2. Revisão do trabalho realizado em casa, no estudo individual do aluno, através da exposição do mesmo.
3. Correção de possíveis erros, quer de natureza técnica, rítmica ou melódica.
4. Estimulação do sentido crítico do aluno no sentido de fazer uma avaliação do estado atual do programa.
5. Acompanhamento das execuções musicais do aluno e transmissão de estratégias específicas para leitura e preparação do repertório.
7. Estímulo à exploração interpretativa e das diferentes técnicas pianísticas utilizadas
8. Desenvolvimento de técnicas de memorização.
9. Avaliação das atividades realizadas, tendo por base os critérios e os objetivos propostos inicialmente.

RECURSOS E FONTES

Piano
Banco do piano
Partituras
Lápis, caneta e marcadores

AVALIAÇÃO

Campos a avaliar:

Capacidade de execução da escala, à distância de 8^{as} 10^{as} e 6^{as}, respetivos arpejo e inversões e escala cromática, mãos juntas e à velocidade exigível para o grau atual.

Evolução e consolidação da componente técnica do instrumento. Velocidade, igualdade e equilíbrio entre mãos, destreza e capacidade de execução de diferentes tipos de articulação.

Averiguação do estudo do aluno no cumprimento do trabalho planeado para a aula.

Analisar e entender a estrutura das obras, tanto na forma como no seu desenvolvimento melódico, na polifonia, planos sonoros e diferentes momentos interpretativos.

Estado atual do programa e da sua memorização.

Assinatura do Professor Cooperante

PLANO DE AULA | RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 5

REFLEXÃO

O início da aula foi dedicado ao estudo das escalas, onde foquei a atenção na execução da mesma à distância de 10^{as} e 6^{as}, ajudando o aluno a aperfeiçoar e a aumentar a velocidade de execução. Regra geral, o aluno respondeu bem às ideias propostas e notaram-se melhorias. No entanto o aluno pode ainda melhorar a articulação de notas e a leveza de execução.

Quanto ao estudo, o aluno demonstrou já um domínio da obra na sua execução, mas com alguma falta de variedade de dinâmicas e planos sonoros. Fizemos dessa forma trabalho de mãos separadas para trabalho de mãos separadas no sentido de trabalhar as diferentes articulações e destaques das diferentes vozes.

No que diz respeito ao estudo da obra de J.S. Bach, fizemos um trabalho de análise da obra para explorar e melhor encontrar uma interpretação adequada. Nesta obra o aluno demonstra um domínio da partitura e da execução da obra, revelando também uma noção de polifonia bastante evoluída e capaz, tornando assim o trabalho em aula bastante fluido e até agradável.

Quanto ao andamento de sonata, não nos foi possível trabalhar em aula todo o andamento. Nesta obra foram corrigidas as dedilhações e algumas apojeturas. O aluno não apresentou aqui dificuldades de execução, o que tornou fácil as pequenas correções que foram feitas.

No âmbito geral, a aula decorreu com bastante fluidez e o aluno não evidenciou um decréscimo de rendimento devido à presença de mais elementos em aula. Este aluno em

particular demonstra já alguma maturidade técnica e musical, revelando também que se apresenta como um aluno interessado e aplicado.

No fim da aula fizemos uma avaliação da aula e do desempenho do aluno assim como uma autoavaliação dos mesmos. Tendo em conta o normal decorrer da aula, e o facto de que o aluno cumpriu tanto os objetivos propostos, como as tarefas que lhe eram sugeridas durante a aula, posso considerar que a aula apresenta um parecer positivo e proveitoso para o aluno e se revela satisfatória para mim enquanto docente estagiário.

2.5.3 Aulas Supervisionadas Classe de Conjunto – Coro

PLANO DE AULA | RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº9

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Escola de Música da Póvoa de Varzim

Ano/Grau: Coro Juvenil Pró-Música

Duração da aula: 45

Regime de frequência: articulado

Número de alunos: 55

Estagiário(a): João Paulo Moreira

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

Conhecer e interpretar obras de coro de variados períodos.

Aprender e desenvolver técnicas vocais.

Experienciar e desenvolver a música de conjunto.

Cantar sobre a orientação de um maestro/professor, aprendendo a importância do desempenho individual em prol do bom resultado de todo o conjunto.

Preparação do programa a apresentar no concerto "Cantam as escolas".

Desenvolver a capacidade auditiva, rítmica, de leitura, de expressão, de interpretação e performance.

Identificar, compreender, explorar, reconhecer e aplicar (na execução vocal) os conceitos de Dinâmica, Ritmo, Forma e diferentes articulações referentes aos níveis expostos no programa.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

"Viva la Vida" – Cold Play

"Fix you" – Cold Play

"Amar pelos dois" – Salvador Sobral, Luísa Sobral

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Leitura do novo repertório.
2. Abordagem dos conteúdos programáticos, tanto no estudo por naipes, quer no conjunto.
3. Correção de possíveis erros de leitura, quer de natureza técnica, rítmica ou melódica.
4. Ensaio das obras na íntegra, como preparação para o concerto.
5. Ensaio com acompanhamento ao piano.

RECURSOS E FONTES

Estrado

Piano e banco do piano

Partituras.

AVALIAÇÃO

Parâmetros a avaliar:

Estado atual do repertório a preparar para audição.

Nível de apresentação de cada naipe.

Afinação, colocação de voz e timbre geral.

Dicção e capacidade de recitar o texto explicitamente.

Junção com o acompanhamento ao piano e capacidade de orientação por parte do maestro/professor titular.

Assinatura do Professor Cooperante

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 9

REFLEXÃO

Após o aquecimento, e com a ajuda do prof. Rui, comecei a aula fazendo trabalho de naipe. Coube-me a mim ficar com o naipe das vozes mais agudas.

Dei início ao trabalho pela obra amar pelos dois. Nesta fase do período esta música ainda não tinha sido lida na totalidade. Assim sendo, uma parte do trabalho foi de leitura e a outra parte, trabalho vocal e de junção dos dois naipes com quem estava a ensaiar. A primeira página, que já tinha sido lida na aula anterior, foi assim alvo de ensaio. E nesta página ensaiei o naipe dos sopranos e dos contraltos separadamente. O foco do trabalho foi no sentido de corrigir algumas desafinações e incoerências rítmicas. De seguida juntei de novo os dois naipes.

Deu tempo ainda para fazer trabalho de leitura da segunda parte da obra e inicio de junção dos dois naipes.

Aula nº10

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Escola de Música da Póvoa de Varzim

Ano/Grau: coro juvenil pró-música

Duração da aula: 45

Regime de frequência: articulado

Número de alunos: 55

Estagiário(a): João Paulo Moreira

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

Conhecer e interpretar obras de coro de variados períodos.

Aprender e desenvolver técnicas vocais.

Experienciar e desenvolver a música de conjunto.

Cantar sobre a orientação de um maestro/professor, aprendendo a importância do desempenho individual em prol do bom resultado de todo o conjunto.

Preparação do programa a apresentar no concerto "Cantam as escolas".

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

"Viva la Vida" – Cold Play

"Fix you" – Cold Play

"Amar pelos dois" – Salvador Sobral, Luísa Sobral

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Leitura do novo repertório.
2. Abordagem dos conteúdos programáticos, tanto no estudo por naipes, quer no conjunto.
3. Correção de possíveis erros de leitura, quer de natureza técnica, rítmica ou melódica.
4. Ensaio das obras na íntegra, como preparação para o concerto.
5. Ensaio com acompanhamento ao piano.

RECURSOS E FONTES

Estrado
Piano e banco do piano
Partituras.

AVALIAÇÃO

Parâmetros a avaliar.
Estado atual do repertório a preparar para audição.
Nível de apresentação de cada naipe.
Afinação, colocação de voz e timbre geral.
Dicção e capacidade de recitar o texto explicitamente.
Junção com o acompanhamento ao piano e capacidade de orientação por parte do maestro/professor titular.

Assinatura do Professor Cooperante

PLANO DE AULA | RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 10

REFLEXÃO

Nesta segunda aula reunimos o coro todo e deu-se início ao estudo da obra em conjunto. De mencionar que estava também a ser feito o acompanhamento ao piano.

Após a performance da primeira página pelo coro todo, tive de pedir para repetir a primeira versão devido a algumas dúvidas nas entradas do naipe das sopranos. Assim sendo treinei com esse naipe rapidamente essa entrada e, de seguida, com o coro todo novamente.

Uma vez mais, as questões de afinação ainda estavam deficientes, o que se notava ainda mais com o coro a cantar na totalidade.

Após algumas repetições, tive ainda tempo para ensaiar um pouco da nova passagem que tinha sido lida no início. O processo foi idêntico, no sentido em que foi preciso corrigir entradas dos naipes e, uma vez mais, a afinação de algumas passagens mais difíceis.

No fim da aula foi feito um balanço do estado do programa e foram lembrados os objetivos a cumprir neste período.

2.6 Pareceres sobre as aulas lecionadas

2.6.1 Prof.^a Sofia Lourenço

JOÃO PAULO MOREIRA concretizou com êxito a sua Prática de Ensino Supervisionada no ano letivo de 2019/2020, tendo seguido com rigor as indicações do supervisor e do orientador cooperante. Cabe aqui um agradecimento sentido ao Professor Guilherme Cancujo, pela sua enorme generosidade na partilha dos seus ensinamentos e do seu espaço de sala de aula de Instrumento Piano, acolhendo o mestrando com a maior abertura e potenciando a orientação na sua plena efetividade e grande qualidade. O agradecimento é extensivo ao Professor Rui Silva, que prestou um apoio generoso e profícuo na participação do mestrando nas aulas de Classe de Conjunto-Coro, no âmbito desta área de formação pedagógica e profissionalizante. Last but not least, aqui fica a gratidão expressa e por extenso à Direção da Escola de Música da Póvoa do Varzim, no

trabalho protocolar e colaborativo sempre impecável, e ainda (porque não dizê-lo) no acolhimento amigável e solidário da supervisora e do mestrando.

As aulas assistidas foram bem planificadas, tendo decorrido com grande qualidade pedagógica. As sugestões e críticas que fizemos (eu e o orientador cooperante) foram postos em prática, devidamente adaptados à circunstância do processo de ensino-aprendizagem no Estágio, preservando a motivação e o empenho dos alunos, assim como a qualidade e a dedicação no processo de autoscopia que a Prática de Ensino Supervisionada no Mestrado em Ensino de Música, ramo Instrumento/ Piano, implica.

De salientar ainda o empenhamento do João Paulo (que conheço desde a Licenciatura na ESMAE, a qual frequentou e terminou com grande brilhantismo na minha classe de piano) no projeto de investigação e na temática ligada à pedagogia do compositor e pedagogo para piano Carl von Czerny. Numa análise no âmbito da musicologia aplicada, utilizou as respetivas fontes primárias e os meios metodológicos da musicologia histórica, que tão úteis se revelam na formação dos músicos do século XXI, produzindo um texto importante e aprofundado sobre uma matéria ainda pouco estudada em língua Portuguesa.

O trabalho final de Mestrado que aqui se apresenta demonstra evidências acerca da prática musical ao piano e reflexão sobre a profissão docente por parte do mestrando, enquanto músico e futuro professor de excelência.

Sofia Inês Ribeiro Lourenço da Fonseca

2.6.2 Prof. Guilherme Cancujo

Comentário do Professor Cooperante

Ao longo do ano letivo, o mestrando João Paulo Moreira revelou uma grande sensibilidade e "proximidade" pedagógica. Foi diversificando mecanismos de trabalho, tanto a nível técnico como musical, procurando uma melhor interação e adaptação por parte de todos os alunos. Foi igualmente bastante presente e interessado na análise e elaboração de estratégias de aprendizagem acompanhando passo a passo a evolução

dos alunos. Com esta determinação e postura, no final do ano o resultado foi ótimo conseguindo atingir todos os objetivos propostos de forma exemplar.

O professor cooperante,

Guilherme Cancujo

2.6.3 Prof. Rui Silva

Comentário do Professor Cooperante

Eu, Rui Silva, na qualidade de Orientador Cooperante na Escola de Música da Póvoa de Varzim, venho por este meio dar o parecer relativo ao mestrando João Moreira. Ao longo dos meus anos de lecionação e contacto com o professor João Moreira neste estabelecimento de ensino, tenho observado uma excelente relação do mesmo com os alunos, respetivos encarregados de educação e demais comunidade escolar. Revela um excelente dinamismo e interação com a escola, assim como grande disponibilidade para a realização de atividades curriculares e extracurriculares em que a escola está envolvida. No que diz respeito à prática pedagógica, o mestrando João Moreira demonstra conhecimento técnico e pedagógico, utilizando nas suas aulas uma interessante diversidade de estratégias, motivando os alunos para a participação e interesse nas aulas. De salientar e referir também a capacidade de adaptação e improvisação a diversos grupos de alunos e diferentes faixas etárias, bem como a adaptação dos objetivos propostos a diversos contextos da sala de aula.

O professor cooperante,

Rui Silva

Capítulo III – Projeto de investigação

3 – Projeto de investigação

1 – introdução.

2 – tema e questão de investigação: Objetivo– qual o seu principal objetivo – objetivos secundários

Esquematizar e catalogar por tonalidades e por diferente caráter técnico.

Entender melhor o processo de evolução provocado por este volume de estudos. Quais os seus principais focos de ação e quais as competências que pretende desenvolver.

3 – Metodologia

Aplicando uma metodologia de índole qualitativa e de análise de conteúdo, será realizado um estudo comparativo dos Estudos Op. 299 e Op. 500, utilizando-os como fontes primárias deste projeto de investigação.

Relativamente ao op. 299, partiu-se de uma análise tonal dos estudos, quanto à forma, elementos rítmicos, motivos melódicos e/ou harmónicos, complexidade da escrita musical. Será também relevante referir os diferentes exercícios e elementos de técnica pianística que cada estudo apresenta e põe em prática.

No que diz respeito à op. 500, com base na análise de conteúdo, será implementado o estudo comparativo, incluindo a exemplo do op. 299, uma descrição detalhada da diversidade dos mesmo exercícios e elementos de técnica pianística dos Estudos.

3.1 – Introdução

O motivo que me levou a abordar este tema é a necessidade de explorar e compreender a composição de Carl Czerny e os seus Estudos para piano, nomeadamente o volume op. 299, uma vez que se trata provavelmente do livro de estudos mais utilizado pelos docentes e alunos do Ensino Artístico Especializado no 2º e 3º ciclos (curso básico) em Portugal. Tão odiado por uns, mas revisitado por quase todos, Czerny é sem dúvida dos compositores cujos estudos são mais utilizados no ensino de piano. Desta forma, sentia a necessidade de melhor explorar e entender o foco de intervenção que o volume op. 299 exerce pianisticamente na evolução do aluno. Numa altura em que o ensino da música, e em particular do piano, atravessa um momento de alguma dificuldade de enquadramento e adaptação perante a atual realidade digital e tecnológica, dedico-me também a entender até que ponto o recurso aos estudos para piano, pode ser um fator de motivação para o aluno, ou se estes, estão cada vez mais a causar o desinteresse dos alunos. *Useful as may be the practice of numerous Exercises or Studies, now published; still the Teacher must not overload his pupil with them.* (Czerny, in op. 500 volume ii)

Sendo eu docente de piano há mais de dez anos, refletir sobre um volume de estudos, ao qual recorro frequentemente para dar aos meus alunos, revelou-se um objetivo prometedo e útil. Fazendo assim uma análise mais cuidada e até imparcial, do verdadeiro conteúdo deste volume. Desde o seu conteúdo temático e estilístico no que respeita à técnica pianística, como até ao fator musicalidade e criatividade.

Por outro lado, faço também uma abordagem ampla da vida e obra deste compositor. Tendo sido um dos mais famosos compositores da sua época, Czerny apresenta-se como um protótipo quase ideal do pedagogo. Neste tema, a investigação do seu maior tratado, o op. 500, apresenta-se como o culminar de uma vida dedicada tanto à arte da música e ao seu instrumento, como à docência em toda a sua complexidade processual. Além deste op. 500, faço também uma pequena visita ao período em que Czerny estuda com L.V. Beethoven, vendo aqui Czerny como pupilo ainda, e uma segunda menção a F. Liszt e ao período em que estudou com Czerny. Desta forma consigo abordar, tanto a relação de Czerny com dois dos maiores compositores para piano, como me é possível estudar o compositor tanto na posição de aluno como de professor. Tento desta

forma fazer também uma autorreflexão sobre o meu próprio percurso desde o início, tanto como aluno como (entretanto) professor.

3.2 – Escola da velocidade op. 299

CARL CZERNY

SCHULE
DER GELÄUFIGKEIT
FÜR KLAVIER ZU ZWEI HÄNDEN
OPUS 299

HERAUSGEGEBEN VON
ADOLF RUTHARDT

EIGENTUM DES VERLEGERS · ALLE RECHTE VORBEHALTEN

C. F. PETERS · FRANKFURT
LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

Figura 4 OP. 299 Edition Peters

3.2.1 – Averiguação das competências técnicas e figuras estilísticas utilizadas

Seguem-se duas tabelas, resultantes da análise de conteúdo das obras que constituem o objeto de estudo deste projeto de investigação. Em primeiro lugar, considerou-se de grande utilidade, a elaboração de um quadro analítico onde se consubstanciasse uma síntese das questões técnicas e pianísticas mais relevantes utilizadas na obra 299. É de observar que estas competências técnicas são apresentadas de forma gradativa, uma vez que questões de maior complexidade de destreza (como por exemplo, uma melodia sustentada com o 5º dedo, ou o treino de notas dobradas) se centram nos números mais avançados do volume. Segue-se a tabela em apreço.

Tabela 5- Análise técnica aos estudos op. 299

Característica, especificação e competência técnica a desenvolver/abordar	ESTUDO	Índice de figura ilustrativa
ESCALA, dedilhação base (123,1234, etc....)	Nº1, Nº2	Figura 7
ARPEJO	Nº3, Nº12, Nº32	Figura 8
Graus conjuntos ao estilo "ornamento"	Nº4	Figura 9
ESCALAS, várias dedilhações	Nº5	Figura 10
Nota pedal com salto e graus conjuntos	Nº6, Nº7	Figura 11
Posição fixa com graus conjuntos, seguidos de 3ªs alternadas	Nº8	Figura 12
Posição fixa (5 dedos) e escala	Nº9	Figura 13
"Baixo de Alberti"	Nº10	Figura 14
3ªs alternadas	Nº11	Figura 15
8ªs alternadas, arpejos	Nº13	Figura 16
"ornamentos" com salto	Nº14	Figura 17

Movimentos de 4 notas com repetição de polegar (ex.: 1234,1234...) para mão direita	Nº15	Figura 18
3ªs e 6ªs alternadas	Nº16	Figura 19
Suster 3ªS com 3º e 5º dedo, com ornamentos, mão direita	Nº17	Figura 20
Trabalho de polegar, com 3 notas, ascendente e descendente	Nº18	Figura 21
Trabalho de arpejo com passagem do polegar; arpejo com alternância (ex.: mi3, do3, sol3, mi3, do4, sol3, mi4, etc....)	Nº19	Figura 22
Nota pedal nos dedos extremos, 1 e 5	Nº20	Figura 23
Trabalho de 4 notas e grau conjunto precedido de salto de 8ª.	Nº21, Nº34	Figura 24
Repetição da mesma nota (dedilhação 4321,4321, etc....)	Nº22	Figura 25
Intervalos com dedos alternados (ex.1,5,4,5,2,3)	Nº23	Figura 26
Trabalho de 4 notas, com foco no 4º dedo, em graus conjuntos e com intervalos	Nº24	Figura 27
Escalas, dedilhação das escalas bemóis	Nº25	Figura 28
Escala com ornamento no início	Nº26	Figura 29
Melodia sustentada com dedos externos (4º ou 5º) com acompanhamento interior	Nº27	Figura 30
Estudo de 8ªs quebradas e ligadas com 4º e 5º dedo	Nº28, Nº35	Figura 31
Escalas em intervalo e 3ª, escala dedilhação base	Nº29	Figura 32
Arpejos e saltos de 8ª	Nº30	Figura 33
Escala cromática; escala cromática com notas dobradas	Nº31	Figura 34

Exercícios de 3 notas em graus conjuntos; escalas	Nº33	Figura 35
Estudo em movimento contrário, escalas, arpejos, 3ª alternadas	Nº36	Figura 36
Estudo em movimento contrário com recurso a escalas, arpejos, 3ªs alternadas, etc...	Nº37	Figura 37
Exercício de notas dobradas em 3ªs, 5ªs e 8ª com foco nas 3ªs para mão direita	Nº38	Figura 38
Arpejos com várias dedilhações e escalas	Nº39	Figura 39
Salto de 8ª com 3 notas; tremolo; baixo de Alberti; arpejos; 8ª seguida de tremolo	Nº40	Figura 40

3.2.2 Análise tonal dos estudos

Relativamente à análise tonal dos Estudos op. 299, entendeu-se igualmente da pertinência da apresentação de um quadro sintético sobre esta temática. Segue-se o quadro atinente.

Estudo	Tonalidade	Estudo	Tonalidade
Nº1	DÓ MAIOR	Nº21	DÓ MENOR
Nº2	DÓ MAIOR	Nº22	SOL MAIOR
Nº3	DÓ MAIOR	Nº23	LÁ MAIOR
Nº4	DÓ MAIOR	Nº24	RÉ MAIOR
Nº5	DÓ MAIOR	Nº25	MI BEMOL MAIOR
Nº6	DÓ MAIOR	Nº26	LÁ MAIOR
Nº7	DÓ MAIOR	Nº27	SI BEMOL MAIOR
Nº8	DÓ MAIOR	Nº28	DÓ MAIOR
Nº9	DÓ MAIOR	Nº29	MI MAIOR
Nº10	FÁ MAIOR	Nº30	DÓ MAIOR
Nº11	DÓ MAIOR	Nº31	SI BEMOL MAIOR
Nº12	FÁ MAIOR	Nº32	DÓ MAIOR
Nº13	SI BEMOL MAIOR	Nº33	MI MAIOR
Nº14	FÁ MAIOR	Nº34	LÁ MENOR
Nº15	DÓ MAIOR	Nº35	LÁ MAIOR
Nº16	SOL MAIOR	Nº36	DÓ MAIOR
Nº17	FÁ MAIOR	Nº37	LÁ BEMOL MAIOR
Nº18	SOL MAIOR	Nº38	SOL MAIOR
Nº19	FÁ MAIOR	Nº39	RE BEMOL MAIOR
Nº20	DÓ MAIOR	Nº40	FÁ MAIOR

Tabela 6 Análise tonal – estudos op. 299

3.2.3 Dados recolhidos

É de referir que 16 Estudos estão escritos na tonalidade de Dó Maior. 6 estudos estão escritos na tonalidade de Fá Maior. Seis estudos estão escritos nas tonalidades bemóis (si bemol, mi bemol, la bemol e ré bemol.) Dois estudos apenas estão escritos no modo menor e os restantes 38 no modo Maior.

Analisando estes dados, temos um foco claro na tonalidade de Dó Maior, que podemos de intitular como a detentora da dedilhação de escala base (mão direita – 1, 2, 3 | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3 | 1, 2, 3, 4).

Os 6 estudos nas tonalidades bemóis, abordam desta forma as diferentes dedilhações que estas tonalidades exigem. (ex. sibM mão direita – 2, | 1, 2, 3, | 1, 2, 3, 4)

Os 6 estudos em Fá maior abordam a dedilhação específica desta escala (Mão direita–1, 2, 3, 4, | 1, 2, 3).

Desta forma, ficou apenas por abordar diretamente a escala de Si Maior que exige uma dedilhação específica para a mão esquerda – 4, 3, 2, 1, | 4, 3, 2, 1, | 3, 2, 1, | 4, 3, 2, 1, etc.

3.2.4 Análise formal dos estudos

Os estudos compostos em modo Maior, iniciam sempre na tonalidade principal do estudo. No caso dos estudos com duas partes, terminam sempre a primeira parte no 5º grau relativo à tonalidade principal.

No caso dos dois estudos menores, iniciam-se também na tonalidade principal, e iniciam a 2ª parte na sua *relativa maior*. O Estudo 21, em dó menor, inicia a 2ª parte em Mi bemol Maior. No caso do estudo 34, em lá menor, inicia a 2ª parte em Dó Maior.

3.3 Czerny – vida e obra

3.3.1 Biografia



Figura 5 Czerny, Carl Czerny- acedido em The New Grove.

Carl Czerny (1791 – 1857) pianista, compositor e professor austríaco, foi considerado como um dos mais importantes e influentes de sempre. Mundialmente famoso pelos seus trabalhos pedagógicos pianísticos, teve um papel singular no desenvolvimento da performance pianística bem como na pedagogia do piano. Tendo sido aluno de Muzio Clementi e de Beethoven, Czerny acaba por ter um papel importante na transição entre o classicismo e o romantismo no século XVIII.

Nascido numa família de músicos, tendo o seu avô sido violinista, e o seu pai organista, oboísta, cantor e professor e reparador de pianos, Czerny revelou-se uma criança prodígio, começando a tocar aos 3 anos de idade, tendo sido o seu pai o seu primeiro tutor, com quem estudou maioritariamente as obras de Bach, Mozart e Clementi. Consta-se que tenha feito a sua primeira composição aos 7 anos e a sua primeira performance pública aos 10, tocando o concerto para piano e orquestra nº 24 em dó menor de Mozart. Foi precisamente nesta idade que foi apresentado e aceite como aluno de Beethoven, com quem estudou entre 1800 e 1803, (Arnold, 1983, pág. 525). Enquanto seu aluno, concentrou os seus estudos nas obras de C. P. E. Bach, obras que eram indicadas para o estudo do legato, e por sua vez apropriadas à performance do pianoforte ao contrário das obras do género Mozartiano mais ao estilo non-legato.

Após o início das suas aparições públicas, Czerny começou a ganhar notoriedade pelas suas performances das obras de Beethoven, nomeadamente pelo concerto em dó maior, em 1806 e pela performance do concerto nº5 "Imperador" ou "Emperor", dedicado ao Arquiduque Rudolf, patrono de Beethoven, em 1812. A partir do ano 1816, Czerny deu concertos semanais dedicados exclusivamente às obras de Beethoven, concertos estes

que contavam algumas vezes com a assistência do próprio Beethoven. (Bloom, 1954, pág. 572). Consta-se que Czerny conseguia tocar todas as composições de Beethoven de memória. Apesar de ser um aclamado pianista com os mais estimados e elevados comentários por parte de importantes personalidades da Música, Czerny perdeu gradualmente o seu interesse por se apresentar em público, argumentando que a sua performance carecia de algum tipo de brilhantismo e até de algum charlatanismo calculado, que eram na sua opinião, argumentos que faziam parte do arsenal de um típico virtuoso que estivesse em tournée. Por este e outros motivos, Czerny acaba por abandonar a carreira de pianista e começa assim a concentrar-se no ensino e na composição. Alguns autores (Borba e Graça, 1962) referem que Czerny era avesso a tocar em público, e que após algumas importantes aparições, se foi retirando do mundo da performance.

Devido à sua fragilidade física e também de certo modo por escolha própria, Czerny acabou por passar a sua vida em Viena. Aí mesmo, foi mantendo contacto com importantes figuras do mundo da música. Manteve também contacto com o Príncipe Lichnowsky, Hummel e Beethoven, e tornou-se ainda amigo próximo do filho de Mozart e do produtor de pianos Andreas Streicher. Em 1810 conheceu Clementi, de quem era grande admirador dos seus métodos de ensino e composições. Como reconhecimento dessa mesma admiração, Czerny intitulou o seu volume dos estudos op. 822 de "Nouveau Gradus ad Parnassum". O próprio Chopin, aquando das suas visitas a Viena, fazia questão de visitar Czerny, com quem fazia duetos e por quem tinha a maior estima (Sadie, 1980, pág.139).

A sua carreira como professor de piano começa aos 15 anos. Na sua prestigiada lista de alunos estão incluídos Karl, sobrinho de Beethoven, Dohler, Kullak, Jaell, Thalberg, Stephan Heller, Ninette von Belleville-Oury, Leopoldine Blahetka e Liszt. Em 1821, com 9 anos de idade Liszt começou a estudar com Czerny durante um período de 2 anos. Apesar de reconhecer o enorme talento de Liszt, Czerny afirmava que este tocava ainda de forma irregular e confusa. No entanto, Liszt apresentava uma leitura à primeira vista muito avançada e competente. Durante o período em que trabalhou com Liszt, Czerny focou o seu estudo e trabalho nas obras de Clementi, Bach e Hummel. Mesmo tendo sido um aluno de certa forma impaciente, Liszt regularmente reconhecia Czerny como sendo de certa forma o responsável pela sua evolução, e, até pelo seu sucesso. Como demonstração

desse reconhecimento, Liszt nas suas apresentações públicas tocava regularmente a Sonata no.1 Ab op. 7 de Czerny. Posteriormente, Liszt dedicou o seu volume de Estudos Transcendentes, ao seu antigo professor Czerny.

O seu legado como pedagogo do piano foi realmente impressionante. Consta-se que dava cerca de dez horas de aulas de piano por dia, mantendo este nível de dedicação à docência durante cerca de vinte anos.

Na altura em que foi aluno de Beethoven, adquiriu bastante experiência no que diz respeito à leitura das obras, a copiar obras e a fazer arranjos de obras existentes, para piano, ou para piano a 4 mãos. Tendo na altura copiado várias sinfonias de Mozart, Haydn e ainda de Beethoven. Devido a todo este trabalho, Czerny desenvolveu uma incrível capacidade de criação de ideias musicais e improvisação, que lhe confere uma habilidade especial em passar essas ideias para o papel. O que se pode verificar pelas cerca de 1000 obras compostas por ele. Consegue ainda compor em todas as formas e para vários instrumentos e ou conjuntos, mas são verdadeiramente os variadíssimos livros de estudos que demonstram a real capacidade que Czerny tinha de compreender, sistematizar e elaborar os diversos estilos e técnicas para o instrumento, o piano. Sendo ainda de salientar que esta foi uma época em que o piano está em pleno desenvolvimento e em que Czerny tem um papel fundamental, sendo dos primeiros a escrever e elaborar manuais de estudo da técnica pianística, numa altura em que as alterações acústicas ao instrumento, através da utilização de novos materiais, tanto na sua mecânica como nas suas capacidades, estavam a sofrer uma evolução constante e acelerada.

Esta capacidade composição e ainda de arranjo de obras de outros compositores, assim como a fama que foi alcançando com os seus primeiros opus, despertou a atenção dos editores da altura, que estariam desejosos de publicar o que Czerny escrevesse.

O próprio Czerny subdivide as suas composições por categorias, sendo elas estudos e exercícios, peças fáceis para estudantes, peças brilhantes para concerto e ainda uma categoria que Czerny intitula de Música Séria. Consta ainda que tenha escrito outros tantos 300 ou mais arranjos sem opus. Seriam estas obras baseadas em Óperas e temas de variadíssimos compositores como Beethoven, Haendel, Donizetti, Mozart, Rossini, Verdi, Wagner, entre outros (Sadie, 1980, pág. 825).

O próprio Czerny considerou que estas seriam obras imaturas para serem publicadas. Compôs ainda inúmeras sonatinas e pequenas peças, das quais o próprio

compositor faria arranjos para piano a 4 e 8 mãos. Tem também um vasto leque de obras Música Sacra, acredita-se que possam ultrapassar as 300 unidades, algumas destas que ainda se encontram em manuscrito.

Mesmo tendo composto nas mais variadas formas e estilos, é claramente na forma Estudo que Czerny se destaca e onde obtém o maior respeito por parte da comunidade musical em geral. O seu virtuosismo e criatividade são bem visíveis no seu volume de "Estudos para a Mão Esquerda", op. 718 e na "Arte da destreza dos dedos" op. 740. juntamente com estes volumes, estão ainda a "Escola da Velocidade" op. 299, os "40 Exercícios Diários" op. 337 e a "Escola do Virtuoso" op. 365, obras estas de tal importância que se tornaram parte integrante do percurso de estudo pianístico desde a altura em que foram compostas até aos dias de hoje (Gramit, 2008, pág. 108). Dedicou ainda o seu op. 400 a Félix Mendelssohn, composto por 12 pares de Prelúdios e Fugas, volume este claramente com o intuito do estudo e compreensão da polifonia. Compõe também um op. 600, dividido em três volumes, que se trata de uma escola prática sobre composição. Intitulado de op. 200 e op. 300, onde usa modelos sistematizados de improvisação sobre várias formas, como Prelúdios, Modulações, Cadências, Fantasias, Variações, Fugas e Caprichos. Apesar de menor divulgação estes dois volumes op. 200 e 300 revelam grande importância nas noções de performance e de improvisação no século XIX. Escreve o seu tratado teórico e prático, o op. 500, o qual posteriormente abordarei em maior detalhe, onde contempla estudos desde e grau mais iniciante, até ao grau mais avançado e virtuoso, incluindo um amplo leque de diferentes tópicos, bem como improvisação e transposição, leitura e ainda manutenção da técnica pianística. As edições para piano de Czerny sobre as obras de Bach e Scarlatti, são também consideradas como fascinantes obras de estudo na sua época.

Podemos afirmar que a propensão de Czerny para escrever e passar para o piano todos os diversos estilos de expressão e técnica, refletem e explicam a sua aclamada fama como pedagogo. No entanto, este mesmo trabalho enquanto compositor revela, por outro lado, alguma falta de imaginação e até mediocridade em algumas obras. O próprio compositor admite que à parte de algumas composições maiores como as sonatas, a maior parte das suas composições poderiam ser consideradas triviais.

Czerny deixa um testamento assinado, em 1857, cerca de um mês antes da sua morte, deixando somas monetárias para a sua dona de casa e para o seu irmão. Deixa

também uma quantia para que lhe fosse cantada uma missa de Requiem, ou ainda uma das suas últimas missas, no aniversário da sua morte. Deixa também iguais quantias para a sociedade de apoio a músicos necessitados, para o instituto dos surdos mudos e para os monges e freiras de caridade de Viena.

3.3.2 Czerny e Liszt

Ainda antes de abordarmos a relação estabelecida entre estes dois compositores, é de maior importância salientar que na época em que Liszt teve aulas com Czerny, o ensino de Música era dado maioritariamente através de aulas particulares e de reuniões sociais, às quais se chamariam hoje Masterclasses. Infelizmente não existem estudos ou documentos que comprovem ou melhor expliquem a natureza deste tipo de ensino.

Naturalmente, no início do século XIX, a procura por aulas particulares aumentou largamente, levando a crer que a exigência das aulas particulares aumentou também seriamente. Nesta época o método de ensino era o modelo de Mestre/Discípulo, e apesar dos diferentes períodos artísticos e educativos, continua a acreditar-se que este será o método de ensino que melhor resultado provoca no ensino do instrumento musical.

É de maior importância salientar toda a influência provocada por Czerny nas obras compostas por Liszt. Olhando para a obra de Liszt como um todo, a sua composição incorpora muito do legado pedagógico que Czerny transmitiu para Liszt.

Apesar de, no que toca à tradição de composição da forma Fantasia, Czerny fica um pouco esquecido pela crítica, mas nunca por Liszt, que enquanto seu pupilo aprimorou e dominou por completo a forma Fantasia. Há mesmo quem considere como Fantasia obras de Liszt como a sua sonata para piano, os seus Poemas Sinfónicos e até algumas obras corais.

Ainda que seja bem evidente toda a sua influência em Liszt, Czerny refere nas suas Mémoires que a partida prematura de Liszt, a quem deu aulas por um período de apenas

10 meses, impossibilitou assim a transmissão por completo de todo o legado pedagógico que o mestre queria transmitir ao seu mais promissor aluno.¹

Devido ao carácter "ingovernável" do corpo de Liszt, com excessivo movimento, ao qual Czerny apelidava de lado negro do virtuosismo, Czerny começa nessa fase a publicar os seus trabalhos pedagógicos, com o intuito de levar o aluno/executante a atingir o verdadeiro virtuosismo. Será que Czerny com a publicação destes trabalhos, tentou redimir-se do seu trabalho inacabado com Liszt? Czerny publica o seu primeiro método em 1827 como op. 139, seguiram-se de outros dois métodos publicados na década de 1830 e 1840, fixando assim um verdadeiro legado de pedagogia do virtuosismo, numa altura em que a nova figura do virtuoso ganhava destaque, nomeadamente com a aparição de Paganini e de Liszt.

Nas Mémoires de Czerny, são mencionados vários comentários à continuidade da sua relação com o aluno Liszt, através de cartas que enviava ao pai do aluno, e inclusive partituras de obras por si compostas, como são exemplo os "3 Allegri di Bravura" que Czerny enviou, nos quais as partituras continham recomendações no sentido de preservar a visão mais conservadora de Czerny, defendendo o estudo destas obras com metrónomo, salientando a igualdade das notas e evidenciando com clareza a melodia presente. Em resposta, Adam, pai de Liszt, respondeu a Czerny dizendo que este ficaria orgulhoso por ouvir Liszt tocar estas obras, destacando que a sua técnica mecânica estaria no seu melhor, e ainda que a performance de Liszt evidenciava uma pureza e respeito pela partitura e pelo autor. Adam Liszt menciona ainda que tinha continuado a pedir ao filho que continuasse a praticar diariamente as escalas e estudos com metrónomo, não deixando assim que Liszt se desviasse dos princípios ensinados por Czerny.²

Para Czerny, a conceção de virtuosismo derivava diretamente da ideia de mestre pedagogo do instrumento. Ele próprio acredita e defende que esse alto estatuto de virtuoso vem com o trabalho intensivo e dedicado através de método e prática constante na procura da perfeição e dessa mesma mestria. Czerny defendia no seu volume de estudos op. 337, que estes exercícios, executados repetidamente, compasso a compasso, trinta vezes por compasso, tinham o propósito de alcançar e manter em forma a virtuosidade pianística.

¹ Carl Czerny, "Recollections From My Life," The Musical Quarterly, XLII, Nº3 (1956), pág.303.

² Carl Czerny, "Recollections From My Life," The Musical Quarterly, XLII, Nº3 (1956), pág.313.

Em suma, podemos analisar esta discutível relação de mestre/discípulo entre Czerny e Liszt, independentemente de acreditarmos ou não na dimensão da influência de Czerny no sucesso artístico e pianístico do seu discípulo mais famoso e sucedido. Foi um excelente exemplo da importância de um professor na vida e obra dos seus alunos, não descorando neste caso toda a importância que estes dois mestres tiveram tanto na pedagogia do instrumento no caso de Czerny, assim como a aparição do verdadeiro virtuosismo ao piano. Tanto pela crença, defesa e aplicação de Czerny dos seus estudos e trabalhos pedagógicos sistemáticos, como em Liszt, que por si representa de certa forma o outro lado, do aluno naturalmente talentoso e dotado de habilidades inatas.

3.3.3 Czerny e Beethoven

Apesar de nem sempre o público em geral demonstrar verdadeiro entendimento e apreço pela música de Beethoven, Czerny por outro lado, e mesmo ainda enquanto Beethoven era vivo, sempre foi amigo, ajudante e pupilo do mestre Beethoven.

Enquanto ajudante e aprendiz, Czerny era regularmente requisitado por Beethoven para fazer arranjos das suas obras musicais, neste caso, maioritariamente arranjos para piano das suas sinfonias, entre outros. É da maior importância salientar que na época, arranjos para piano e piano a quatro mãos, eram o mais importante meio de disseminação e propaganda da Música. Este era o método encontrado para tornar possível ouvir esta música não só nas grandes salas com as grandes orquestras, assim como em casa. Desta forma, e devido ao verdadeiro legado de arranjos que Czerny fez das obras de Beethoven, e devido à publicidade que isso teve, pode-se mesmo dizer que Czerny foi assim um verdadeiro embaixador da música do seu mestre.

Czerny descrevia a sua relação com Beethoven como tendo sido, nos primeiros dez anos, de uma relação de aluno e professor, mas que nos últimos anos da vida do seu mestre, a relação entre ambos evoluiu para uma relação de amizade e grande estima. É possível verificarmos nas cartas enviadas por Beethoven a Czerny, que era recorrente este despedir-se como *"your friend"* ou *"your true friend"* (Kalischer, 1972, pág. 192).

Durante o tempo em que Czerny deu aulas a Karl, o sobrinho de Beethoven, Czerny relata que via Beethoven quase diariamente. Talvez por este motivo Czerny acreditasse que tinha capturado melhor que ninguém o espírito das obras do seu mestre compositor, assim como o tempo e as nuances humorísticas. O próprio Beethoven elogiava

frequentemente as performances que Czerny fazia das suas obras. Apesar de Czerny se basear na sua própria memória das performances de Beethoven, este centra grande parte do seu trabalho nas recomendações de tempo e andamento, sendo conhecido que escreveu recomendações de metrónomo em todas os andamentos das sonatas para piano, concertos e música de camara. Desta forma, pode-se verificar que a questão tempo é da maior importância para Czerny no que toca à performance das obras de Beethoven, defendendo mesmo que o tempo/andamento correto, determinaria a melhor forma possível de expressar as intenções do compositor.

No entanto, posteriormente as observações que Czerny faz em algumas obras de Beethoven, revelam uma visão diferente. Mostrando que possivelmente as indicações feitas são exemplo de um entendimento mais maduro do compositor, nomeadamente no que diz respeito às indicações que Czerny "corrige" em Beethoven, defendendo que nos novos pianos alguma indicações de pedal têm de ser modificadas. Serve também o exemplo para demonstrar a importância destes dois compositores e pedagogos no que toca à evolução tanto da performance e repertório do piano, assim como à evolução do próprio instrumento.

É, no entanto, de relatar um episódio em que Czerny toca em concerto o quinteto para piano e cordas de Beethoven, no qual (o ainda jovem) Czerny tomou algumas liberdades em relação à partitura original, tocando com complicações técnicas e acrescentando oitavas superiores. Este facto foi repudiado pelo compositor, que esteve a assistir ao concerto e chamou a atenção de Czerny mesmo na presença dos outros músicos. No entanto e devido a todo o respeito que tinha pelo seu aluno, Beethoven escreve uma carta a Czerny, desculpando-se posteriormente por ter reagido daquela forma, mas não deixando de salientar o valor que dá ao respeito pela partitura e à intenção do compositor, que deve ser sempre respeitada (Gramit, 2008, pág.104).

Em 1842 Czerny publica o segundo e terceiro volume da sua Escola do Pianoforte op. 500, dedicados exclusivamente a Beethoven. Este acreditava que era seriamente competente para transmitir como interpretar as obras de Beethoven, devido aos anos que estudou com o mestre, e por ter estudado todas as suas obras com toda a dedicação e entusiasmo, enquanto elas eram compostas, e ainda por ter sido instruído diretamente pelo compositor em como tocar as suas obras. Por todos estes fatores, o trabalho de Czerny sobre as obras de Beethoven obteve o maior respeito por parte de outros músicos,

como é o caso de Brahms. Este escreveu a Clara Schumann referenciando o trabalho de Czerny como sendo de importante leitura, descrevendo Czerny como tendo sido um pupilo trabalhador e atento, e referenciando assim os dois volumes que Czerny dedicara às obras de Beethoven.

Mais tarde, é também conhecido o trabalho de Paul Badura Skoda (1927-2019), que prova assim a importância deste trabalho feito por Czerny, demonstrando assim a relevância e a quase perpetuação do trabalho por ele feito no que toca à exposição da verdadeira interpretação das obras de Beethoven.

Czerny publica mais tarde um outro trabalho intitulado de "A correta performance de todas as obras para piano de Beethoven", onde se pode verificar que Czerny tinha uma vinculada opinião sobre o que seria a forma que um pianista deveria tocar, não só as obras de Beethoven, mas também as de outros compositores do período clássico, definindo que o performer não devia de forma alguma alterar a partitura ou permitir-se a excentricidades, tais como adições ou reduções.

3.4 *Vollständige Pianoforteschule Op. 500*

Sendo considerado pela crítica como um dos mais importantes tratados musicais de século XIX, o op. 500 trata-se de uma completíssima escola prática e teórica sobre a performance pianística.

Estando a obra dividida em 4 volumes, o primeiro volume centra-se nos fundamentos e alicerces de base da técnica pianística, sendo constituído por 19 lições, engloba material da técnica pianística iniciante. O segundo volume é dedicado ao estudo de dedilhações, através do uso de variados padrões. Este volume é constituído por 16 capítulos. O terceiro volume, com vinte capítulos, contém detalhes sobre os variados aspetos e técnicas utilizadas para a interpretação. Por fim um, quarto capítulo é normalmente adicionado também a este op. 500, sendo este dedicado à interpretação de obras de vários compositores como Chopin e Liszt, e dedica um capítulo à performance correta das obras de Beethoven, onde também se discute à arte da fuga e o estilos de performance da época.

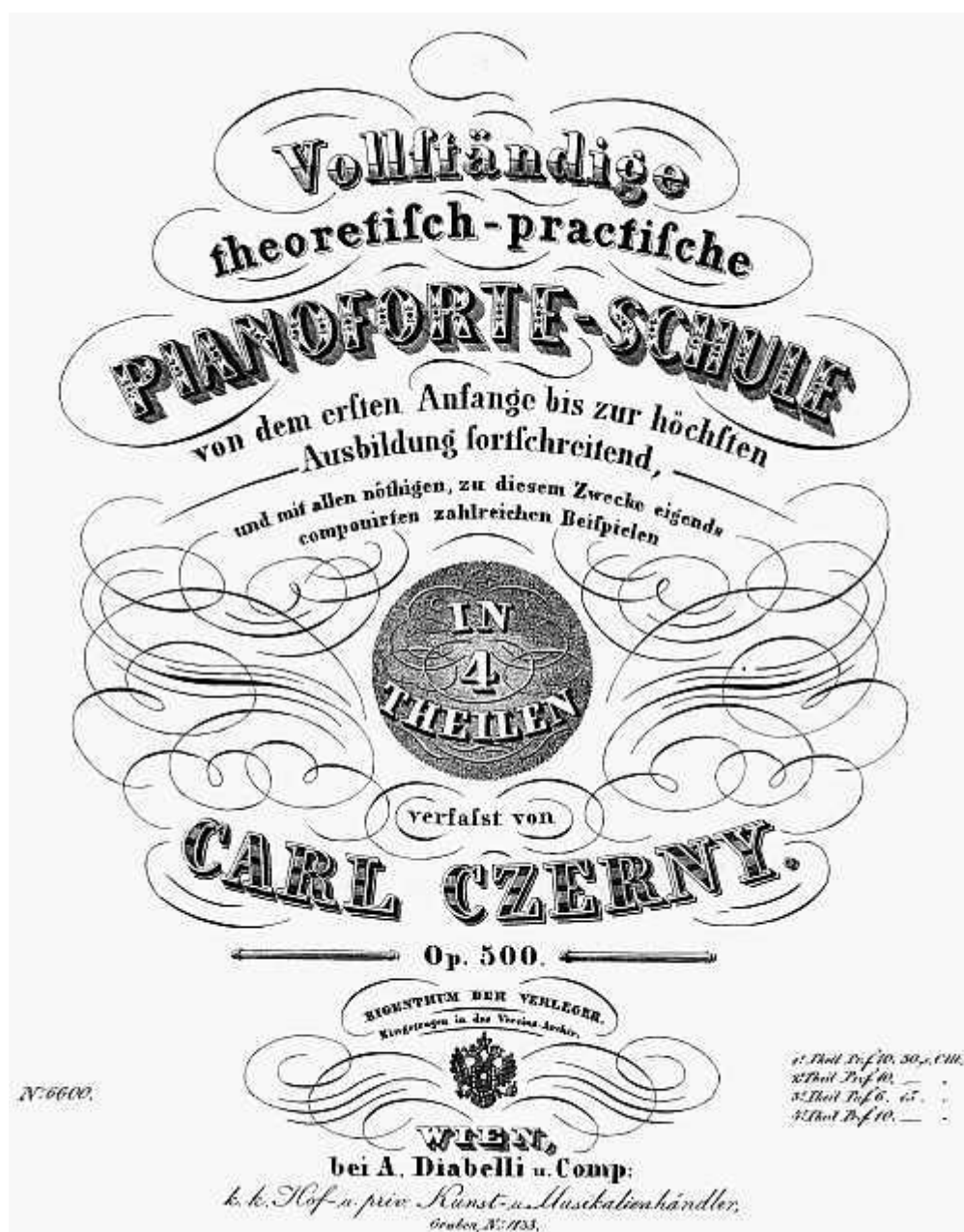


Figura 6 Czerny, Carl (1839), op. 500 Wien. Diabelli U. Comp

3.4–a Prefácio Escola do piano op. 500

Pelo autor. Resumo.

Com os passar dos anos, Czerny refere que a estima do público e a reputação do piano estão cada vez maiores. O próprio Piano em si, enquanto instrumento acústico, encontra-se nesta fase ainda a receber progressivos melhoramentos. O autor refere que com essas melhorias, as melodias podem agora ser realçadas com outro "corpo" e outro tom, sendo cada vez mais possível demonstrar as mais variadas formas de expressão.

Os compositores da época, incentivam o estudo do piano, ao escreverem passagens e efeitos nunca antes escritos. Desta forma começa a acreditar-se na afirmação do piano, enquanto instrumento musical popular e especialmente difundido, uma vez que, na opinião do autor, é o instrumento com menor possibilidade de causar lesões.

Os contínuos avanços do piano requerem cada vez mais perfeição nos estudos elementares. Esta evolução acaba por refinar cada vez mais o gosto musical. Desta forma, e com os avanços técnicos do instrumento acústico, começa a haver uma mudança no estilo de performance, tanto nas novas como nas obras mais antigas e consideravelmente mais simples.

Muitos dos alunos de piano da época começam os estudos do piano entre os 8 e os 10 anos, defendendo o autor que se deve começar o mais cedo possível. Sendo que nestas idades deve-se ensinar os fundamentos, com uma linguagem o mais simples e breve possível.

Em muitos manuais de estudo, as regras estão escritas de forma tão concisa para que, o aluno possa aprendê-las de memória em apenas poucos minutos. No entanto serão precisos meses e talvez anos de repetições dessas regras ditas pelos professores até que o aluno se habitue a essas mesmas regras e aprenda essas próprias regras e percepções. Sendo que neste caso, é fundamental as reflexões dos professores destes ensinamentos para que o aluno as aprenda e não passe anos para retificar algo que tenha ficado por compreender.

A primeira parte está escrito com o intuito de os alunos, de qualquer idade, possam de forma fácil, e sem perder muito tempo, estudar os princípios elementares da música, e de, através do piano consigam abrir o seu talento. Estando também escritos de forma que

os alunos sem possibilidade de terem um mestre, possam estudar e progredir sozinhos, e serve assim também para os novos professores encontrarem aqui um guia motivador que os ajude no progresso dos seus alunos.

A segunda parte contém uma doutrina de dedilhação, estabelecida em princípios simples e com exemplos práticos.

Na terceira parte o autor procura expor e explicar ao máximo cada dificuldade contida nestes estudos, afirmando que o restante trabalho dependerá do ouvido, do sentimento e dos caprichos do próprio aluno.

Por fim, o autor reafirma a sua vontade de realizar este tratado, em resultado de 30 anos de experiência prática a ensinar. Dedicando assim este volume aos novos talentos, de forma a que possam adquirir uma boa base, de rápida aquisição e de largo espectro, daquilo que o autor defende como sendo uma honrosa arte. *"Wie Gebrauch, so Nutzen"*. (Czerny in op. 500, Vorwort.)

3.4.1 Primeiro volume.

Czerny faz algumas observações iniciais, orientadas maioritariamente para o professor que fosse seguir este seu volume. Mencionando que nos primeiros 3 meses o aluno deve receber uma hora de aula, pelo menos quatro vezes por semana. E ainda, que o aluno deve estudar diariamente uma hora. Descreve ainda que os assuntos ou conteúdos a serem estudados, estão divididos por lições, e que estas devem ser facilmente passadas na totalidade ao aluno na aula de uma hora. Salienta ainda que o professor deve estar atento ao aluno, calculando assim o tempo necessário até poderem passar para a próxima lição. Czerny refere ainda a importância de mensalmente ser feita uma avaliação a fim de averiguar a evolução do aluno e se o aluno detém já os fundamentos ensinados nas lições anteriores. O compositor menciona ainda que os estudos devem ser metodicamente e seriamente estudados diariamente, e que o aluno não deve transitar para estudos mais difíceis e longos sem ter dominado por completo o estudo ou estudos anteriores.

Desde já pode concluir que está presente nestas notas iniciais por parte de Czerny, uma importante e valiosa noção de planeamento e estruturação tanto da pedagogia como do estudo e da mestria do instrumento piano. Se por um lado refere a duração das aulas,

bem como a quantidade de aulas semanais, por outro lado fala da importância do estudo individual. Toda esta reflexão constitui certamente um excelente contributo para a atividade docente do atual professor de piano, na medida em que serve de perfeito exemplo de planificação de aula, bem como de planificação trimestral, não esquecendo também a avaliação e a sua importância para o ensino e para o progresso do aluno. Nas palavras do Professor Vitaly Margulis, de quem também descendo da minha genealogia pianística, uma vez que a minha Professora Sofia Lourenço foi discípula deste professor, diz-nos:

Já há algum tempo que tenho vindo a acalentar uma ideia algo traquina. Na nossa era dos computadores, o trabalho foi abreviado em quase todas as áreas da actividade intelectual, no entanto, a lição de piano de uma hora não mudou desde o tempo de Mozart e Beethoven. (Margulis, 2002, p. 15)

Academicamente, torna-se para este trabalho da maior importância abordar um pouco do primeiro volume que, tratando-se do mais inicial no que diz respeito à maturidade musical, é, no entanto, do maior interesse como aprendiz e professor, na medida que explora tanto técnica pianística, como a própria aula e a sua condução.

A primeira lição do primeiro volume vai naturalmente começar pelo posicionamento do corpo e das mãos ao piano. Os primeiros apontamentos dirigem-se à posição de se sentar face ao piano, onde o aluno se deve posicionar perfeitamente ao meio do piano. Menciona ainda que deve colocar-se a uma distância que lhe permita liberdade de movimento dos cotovelos, mas sem que estes estejam demasiado à frente do corpo.

No segundo ponto refere a altura a que o banco deve estar, frisando que os cotovelos devem estar próximos da altura do teclado, uma vez que se o banco estiver demasiado baixo pode causar fadiga nas mãos. No ponto três, sublinha que o aluno deve manter o banco sempre no mesmo sítio. No ponto quatro, refere-se à posição da cabeça e do tronco, mencionando a sua importância tanto para a postura que transmite para a plateia, como pelo facto de uma posição demasiado relaxada e de cabeça curvada, pode levar a lesões. No ponto cinco, refere que o aluno deve evitar movimentos do corpo a não ser que a música assim o exija. No ponto seis e sete, refere o posicionamento natural dos pés e dos braços. No ponto oito e nove são feitos comentários ao posicionamento dos cotovelos, do antebraço e dos dedos em geral. No ponto dez, indica que os dedos devem

ser posicionados sobre o teclado sem que estejam em contacto uns com os outros, devendo assim a mão, mesmo em repouso, deixar cada dedo livre para tocar de forma independente. No ponto onze, Czerny menciona que uma posição mais oblíqua das mãos pode conduzir a lesões, devendo assim a posição normal das mãos ser mantida a não ser em situação em que o repertório o exija. Nos restantes pontos doze, treze e quatorze, é feita uma abordagem á dedilhação, e ainda a detalhes importantes de contacto dos dedos no piano, indicando Czerny que o ponto de contacto do dedo com a tecla deve ser o da pele logo a seguir à unha, evitando por completo percutir a tecla com a unha. Menciona ainda que o aluno deve ser responsável por manter as unhas curtas, o suficiente para evitar sempre o contacto destas com o teclado.

Uma vez mais podemos olhar para estes pontos, como uma verdadeira estruturação da técnica pianística básica. Não deixando nenhum detalhe por abordar, estes pontos revelam-se fundamentais na observação diária da aula de piano e da supervisão que o professor deve ter sobre o aluno. E apesar de podermos considerar de básicos, estes primeiros apontamentos sobre posição e técnica, são sem sombra de dúvida os alicerces de uma boa postura e posterior técnica e capacidade pianística.

Refiro ainda que, tanto como aluno como professor, encontro aqui a linguagem comum do ensino de piano, e que se por um lado se torna tão habitual e diária, por outro lado é notável verificar que estes ensinamentos que me foram transmitidos nas minhas primeiras aulas de piano, e que posteriormente transmito aos meus alunos, derivam das palavras de Czerny, que possivelmente terá sido dos primeiros a passá-las para o papel e de certa forma a perpetuá-las.

As notas do compositor no final do primeiro volume revelam um profundo e consciente pensamento sobre a pedagogia, no qual o compositor aborda a questão da escolha de repertório para cada aluno. Estas preocupações eram tão válidas na época como o são agora, tornando-se assim uma das preocupações constantes do docente de piano independentemente da época, aluno e ou grau de aprendizagem do aluno. E, numa altura em que nós, atuais professores de piano muitas vezes nos questionamos sobre a motivação dos alunos para a abordagem da música erudita, não deixa de ser curioso que nas suas notas, Czerny tenha descrito a mesma preocupação, precisamente a de não

massacrar os alunos com composições que possam ser demasiado antiquadas e fora de moda. Referindo algo que será do consentimento de qualquer professor, isto é, que um aluno, quando motivado para a execução de determinada música, a aprenderá muito mais rapidamente e com um empenho superior. Outra das suas preocupações sobre a da escolha de repertório, é a de que o professor deve deixar o aluno escolher músicas que deseje aprender, mas sempre tendo em conta que estas sejam adequadas ao seu grau de aprendizagem e as suas capacidades. Não permitindo desta forma que o aluno acabe por ser fatigado com o estudo de músicas que não consegue executar, tentando assim evitar a sua frustração. Segundo Czerny, os professores acabam por tentar cedo demais o desenvolvimento de expressão, musicalidade e conhecimento sobre harmonia. E, na opinião do compositor, os alunos de idade mais nova, não detêm ainda a capacidade de entender estes conceitos. De maior importância é ainda a menção ao facto de que a própria escolha de repertório, não deve ser feita de forma leviana, ou ainda, o facto de que mais tarde, acaba por ser o repertório tocado pelo aluno que vai moldar o seu bom gosto e bagagem musical.

Tratando-se de Czerny, que se acredita ter escrito perto de mil estudos e exercícios, não deixa de ser por um lado irónico, mas por outro lado revelador de uma enorme consciência e preocupação com o ensino da arte, que o próprio defenda que o professor de piano não deve sobrecarregar o aluno com o uso de estudos e exercícios. O compositor defende que outras músicas, sejam elas, formas musicais como valsas, rondós, ou outras, sendo elas composição mais elaborada, constituem por si só um veículo de estudo. Ele diz-nos o seguinte; *And because a Pupil will certainly practice such piece more willingly than any studies, which however good they may be in themselves, generally appear to youth dry and tedious. (Czerny in op. 500 volume i, pág.219).*

Devido ao facto de outras composições estarem feitas de forma mais complexa, em que por exemplo, uma melodia é intercalada com passagens de dificuldade técnica elevada, este simples fator vai se tornar notavelmente mais interessante e motivador para o aluno, em detrimento de estudos, que sendo eles execuções meramente técnicas, muitas vezes acabam por se tornar entediantes e sem tanto conteúdo musical. Termina ainda este último capítulo afirmando que para o primeiro ano de ensino, os exercícios serão as escalas e as passagens abordadas no primeiro volume, defendendo que estas

são o suficiente para este ano de estudo, e são ainda indispensáveis para a formação de todo e qualquer aluno de piano.

3.4.2 O segundo volume.

Revela-se como um profundo estudo sobre a arte e a importância da dedilhação. Neste volume, podemos verificar uma demonstração do conhecimento empírico de Czerny, resultado de anos de dedicação à pedagogia, numa visão convicta, mas por outro lado bastante pessoal.

Compreendendo um total de vinte e seis capítulos, este segundo volume aborda um vasto leque de conteúdos. Desde a dedilhação mais básica aplicada nas escalas e arpejos, até aos mais complexos trechos de escalas cromáticas, passando ainda por passagens em notas dobradas (em diferentes intervalos, 3^{as}, 4^{as}; 6^{as} e 8^{as}), trémolos e trilos, Czerny apresenta um aprofundado estudo deste assunto.

Nos primeiros dois capítulos, são abordadas as dedilhações da escalas e passagens derivadas de intervalos de 3^a e 4^a. Dentro destes, aparece também uma referência à dedilhação para glissandos. Nos capítulos três, quatro e cinco são estudadas as dedilhações de acordes, de diferentes passagens de acordes e ainda de acordes de 7^a. O capítulo seis e sete abordam as notas dobradas, tanto isoladamente como passagens completas e até nos diferentes intervalos. O capítulo oito aborda o exercício de repetição de nota, com o recurso aos vários dedos. No nono capítulo, Czerny apresenta as dedilhações recomendadas para utilização nos movimentos de tremolo/trilo. Sejam eles simples ou dobrados (dois tremolos na mesma mão). No fim deste capítulo deixa ainda exercícios para treino deste conteúdo. Capítulo dez, passagens em que as mãos se sobrepõem ou se cruzam. Capítulo onze, dedilhações para acordes. Capítulo doze, Czerny aborda a mudança de dedo, na mesma nota, sem deixar a nota levantar. Esta técnica, como o próprio compositor refere nos seus comentários deste capítulo, é de maior importância no estudo do legato, uma vez que: *this substitution is very important to the performer, as in Legato playing, we are by its means enabled to connect distant keys, which could never be connected together in the ordinary way of fingering.* (Czerny in op. 500 volume ii, xii chapter, pág. 154).

No décimo terceiro capítulo, existe uma explicação sobre algumas exceções onde podemos repetir o mesmo dedo em duas notas consecutivas. No décimo quarto capítulo, dedica-se ao estudo de dedilhações para passagens com saltos grandes. O décimo quinto capítulo aborda passagens com várias partes, por exemplo, melodia com notas inferiores. O décimo quinto capítulo abrange a utilização de mais do que um dedo na mesma nota.

Termina o segundo volume com notas conclusivas e ainda com um pequeno suplemento de estudos a realizar.

Apresentando todos os conteúdos por ele enumerados no índice deste volume, de uma forma bastante explícita, recorrendo frequentemente a vários exemplos, que contemplam várias dedilhações possíveis para a mesma passagem, como também apresenta exemplos de dedilhações que não devem ser utilizadas, deixando assim naturalmente pouca margem a erro.

Nas observações preparatórias feitas no início deste volume, podemos observar a importância que Czerny dá ao estudo das escalas, e ainda à continuidade do trabalho efetuado no primeiro volume. Nestas observações, Czerny faz ainda uma referência à ordem pela qual as escalas devem ser abordadas e estudadas. Ainda dentro destas observações, Czerny tece alguns comentários em defesa do estudo das escalas, que acho que são do interesse de todo o professor de piano. Na sua visão, Czerny defende que as escalas são da maior importância para o aluno, tanto para a sua evolução técnica, como para a manutenção da mesma. Compara até com os exercícios realizados pelos cantores, isto é: *the greatest singers owe their celebrity to the constant practice of solfeggio; _ and what these are for singing, the scale exercises are for piano-forte playing.* (Czerny in op. 500 volume ii, pág.2).

Outro dos argumentos que Czerny apresenta em defesa do estudo sistemático e regular das escalas, é o de que, na história da Música, os compositores recorrem com frequência a estes elementos presentes nas escalas. Defendendo que estes elementos podem mesmo ser encontrados na música escrita 100 anos antes dele, e que assim será no futuro.

since the invention of the Piano-forte, the scale-passages have been a sort of common property to all composers. They are to be found in musical works written 100 years ago, as frequently as in the newest and most modern; _ as often in the most insignificant trifles, as in the classical compositions of a Bach, a Mozart, or a Beethoven; _ and they must continue to serve the purpose of every future composer, however original he may be.

(Czerny in op. 500 volume ii, pág.2)

Por fim, Czerny faz ainda um apontamento importantíssimo no que toca ao estudo das escalas. Defendendo que estas devem ser estudadas de forma séria e com regra e atenção, podendo mesmo, no caso de serem mal estudadas, revelarem-se contraproducentes e até prejudiciais. Diz-nos que: *But above all, the scales must be practiced strictly according to rule, and always with the greatest attention. Whoever practice them in a wrong manner, will assuredly ruin his playing altogether.* (Czerny in op. 500 volume ii, pág.2).

Seguindo-se uma introdução, Czerny aborda os princípios fundamentais que defende, explicando e preparando o aluno para todo o trabalho a realizar neste segundo volume.

Apesar de o próprio compositor admitir várias exceções, a visão de Czerny baseia-se em três regras base e fundamentais. A primeira, defende que os quatro dedos longos, nunca se devem sobrepor ou passar por cima uns dos outros. O mesmo dedo não deve ser repetido em duas ou mais notas consecutivas. A terceira regra defende que tanto os dedos mindinhos como os polegares, nas escalas, nunca devem ser utilizados na teclas pretas. Juntamente a estes princípios fundamentais, Czerny reafirma também mais duas normas que auxiliam a escolha da dedilhação, defendendo que a dedilhação de determinada passagem, no caso de esta permitir a utilização de várias possibilidades, deve recair sempre na dedilhação que se torne mais natural e fisicamente confortável. A segunda norma complementa a anterior, no sentido em que defende que devemos sempre recorrer ao maior número de dedos consecutivos, evitando assim desnecessárias passagens de polegar por baixo dos outros dedos.

No final deste segundo volume, o autor faz algumas considerações da maior importância. Refere que toda esta escola (op. 500) está organizada de forma a que neste segundo volume, quando o aluno não conseguir encontrar de imediato a dedilhação

correta para determinada passagem, só tem de procurar pelo conteúdo nela presente, por exemplo; escalas, acordes, etc., e assim será capaz de a encontrar autonomamente, sem precisar de auxílio externo. Nos últimos parágrafos refere ainda que todo este trabalho no sentido de encontrar a melhor dedilhação, carece de um estudo prévio de todos os dedos, dotando-os da capacidade técnica suficiente para a fácil execução das obras. Isto é: *All rules serve no purpose, if the fingers are not practiced in so many ways. (Czerny in op. 500 volume ii, pág.179).*

Uma vez mais, e ao seu estilo metódico e trabalhoso, Czerny afirma que o aluno deve dedicar igualmente tanto tempo ao estudo das obras, como ao estudo das escalas e exercícios, pois nem a componente artística nem a capacidade técnica podem sobreviver uma sem a outra.

3.4.3 O terceiro volume

Este volume é largamente abrangente no que diz respeito às temáticas abordadas, mas acaba por se focar na interpretação, performance e expressividade musical. São abordados vinte diferentes capítulos neste volume. Devido ao seu grau de importância para o ensino da música, tentarei resumidamente expor todos.

O primeiro capítulo aborda questões de dinâmicas, o forte e o piano, e as suas variantes, como o *crescendo* e o *diminuendo*, e ainda acentuações de nota. O capítulo dois é um estudo sobre o emprego da articulação, ou seja, do *staccato* e do *legato* e também do *marcato* e do *staccatissimo*. No capítulo três tece considerações sobre andamento, e expressividade através de *ritardando* e *accelerando*. No capítulo quatro aborda aspetos sobre melodias simples e sobre embelezamentos. No capítulo cinco, fala das passagens brilhantes e virtuosas, e do recurso aos arpejos. O capítulo seis é dedicado ao estudo do pedal, tanto ao pedal do *sustain*, como o pedal de *una corda*. O capítulo sete aborda o uso e importância do metrónomo de Mälzels. Consecutivamente o capítulo oito estuda as indicações de andamento presentes na música, abordando também formas de estudar uma peça musical, assim como o estudo de composições difíceis e ainda sobre a execução de peças de andamento lento. O capítulo nove faz um estudo sobre formas brilhantes de tocar. O capítulo dez integra comentários sobre a interpretação de composições

apaixonantes. O capítulo onze é sobre performance em público. O capítulo doze trata da forma Fuga e outras formas de carácter restrito. O capítulo treze é sobre memória e técnicas de memorização. O capítulo quatorze é sobre leitura à primeira vista. O capítulo quinze fala sobre as diferentes formas de interpretar os diferentes estilos de variados compositores. O capítulo dezasseis é sobre transposição. O capítulo dezassete é sobre executar a leitura e performance pela partitura; sobre o Soprano, o Tenor e outras claves. O capítulo dezoito aborda a forma prelúdio. O capítulo dezanove fala sobre fantasias e ainda sobre improvisação ao piano. Por último, o capítulo vinte fala sobre o instrumento e sobre técnicas de afinação.

Na nota introdutória deste terceiro volume, Czerny enumera as propriedades que o aluno deve ter adquirido no estudo dos dois primeiros volumes, pois considera serem indispensáveis para qualquer pianista. Sendo estas, pureza e precisão na performance, capacidade de manter o tempo e a duração correta das notas, firmeza no ataque das notas com o intuito de produzir um som cheio e volumoso, velocidade e correção na leitura da partitura, capacidade de escolha da dedilhação correta, leveza e volume na movimentação dos dedos e das mãos mesmo em passagens mais difíceis e por fim, capacidade de reconhecimento e execução das indicações de dinâmica e articulação. No entanto, o autor refere com a maior clareza que, todos estes atributos técnicos são meramente, meios para um fim. Ou seja, são os recursos que um pianista deve desenvolver para ser capaz de expressar a arte da música.

But all these properties are to be considered only as means towards the real end of the art, which consists in infusing spirit and soul into the performance, and by so operating on the feelings and the understanding of the hearer.

(Czerny in op. 500 volume iii, pág.1)

Nas notas finais de toda a obra, para o autor, o propósito da obra é garantir que o aluno adquira dedos flexíveis e saudáveis. Deve-se garantir que tanto o aluno como o professor empregam o mesmo nível de dedicação ao estudo desta obra. Refere ainda, que cumprindo o plano de aulas estipulado, bem como a planificação do estudo, o aluno deve ser capaz de estudar esta obra na íntegra num período de um ano. No entanto, os temas e os exemplos presentes nesta escola, serviram não só para este período de um ano, mas

,para bem mais tempo, pois revelam-se como veículos de aperfeiçoamento, bem como de lembrança e guia de estudo.

O professor deve observar sempre e com a maior atenção as características e capacidades do aluno, assegurando que este não desenvolve erros ou lacunas técnicas, que se podem revelar mais tarde como sendo difíceis de corrigir. Além disso, ao professor pede-se ainda que seja capaz de escolher o mais variado repertório, abrangendo as diferentes eras, estilos e de todos os bons compositores. Além disso, o professor deve ainda ser capaz de reproduzir com correção, tempo, dedilhação e carácter todos os exemplos. Respeitando estas orientações, Czerny defende que o professor se revelará assim como uma figura capaz e que merecerá muito maior admiração e respeito por parte do aluno. *The pupil has far greater confidence and esteem for his teacher, when he has reason to consider him as once as a clever practical Artist. (Czerny in op. 500 volume iii, pág,130).*

3.4.4 O quarto volume

Este quarto volume, é um suplemento adicionado posteriormente pelo autor. No total, aparecem quatro novos capítulos de estudo.

No primeiro capítulo, Czerny aborda o importante aparecimento de novos virtuosos compositores, como são o caso de Thalberg, Henselt, Chopin, Taubert, Wilmers, Fr. Liszt e outros. Com o aparecimento destes compositores, levanta-se assim a necessidade de análise destas composições modernas (à época), e destas novas escolas que se estão a formar.

O autor menciona o importante facto de entre as décadas de 1780 e 1800, o Pianoforte passar a ser universalmente utilizado, substituindo assim o antigo Clavicórdio. Devido às características que distinguem o Pianoforte, novas passagens são inventadas, novos efeitos são criados, e o uso dos pedais muda significativamente. Outro fator importante na evolução do piano, é o da inclusão de novas cordas, na parte superior do instrumento, mais fortes e mais resistentes, que vieram proporcionar um som mais forte e mais cheio às melodias da região central do piano. Desta forma, passagens em oitavas, na

região superior do piano, aparecem agora com outro destaque e outro brilho. Nesta altura é inserida a terceira corda, e aparece o pedal da surdina.

No segundo capítulo, e talvez o de maior relevo neste quarto volume, Czerny faz uma exposição sobre a adequada performance das obras de Beethoven para piano. Aqui são estudadas e abordadas 29 sonatas para piano solo, 10 sonatas para violino e piano, 6 sonatas para violoncelo e piano, 7 trios para piano violino e violoncelo, 1 quinteto para piano e quarteto de cordas, os 5 concertos para piano e orquestra, o concerto para piano violino e violoncelo, fantasia para piano coro e orquestra, Rondós para piano, Bagatelas, várias Variações sobre temas originais e sobre temas conhecidos, tanto para piano solo como para piano e violino ou violoncelo, pequenas sonatas e sonatinas e ainda um vasto leque de obras para voz com o acompanhamento de piano.

No terceiro capítulo, à imagem do anterior capítulo, faz uma revisão sobre a adequada performance das obras de Beethoven, mas desta feita, ao repertório de música de câmara ou com acompanhamento ao piano.

No quarto e último volume, Czerny faz uma reflexão e exposição da forma de executar e interpretar fugas de Bach, Haendel e ainda de outros compositores clássicos.

3.5 Lista de obras

3.5.1 Piano Solo

Edition: 32 Sonatas para piano (Bonn, 1856–60)

Sonatas: no.1, Ab, op. 7; no.2, a, op. 13; no.3, f, op. 57; no.4, G, op. 65; no.5, E, op. 76; no.6, d, op. 124; no.7, e, op. 143; no.8, Eb, op. 144; no.9, b, op. 145; no.10, Bb, op. 268; no.11, Db, op. 730; 1 não publicada; mais outras 2 sonatas por publicar; mencionadas por Mandyczewski;

"sonate à la Scarlatti", 1º andamento, op. 788

28 sonatinas: 2 como op. 49; 3 como op. 104, vn, vc e lib; 3 em op. 158; 6 como op. 163; op. 167; 3 como op. 349a; 6 como op. 410; 4 como op. 439

Numerosas variações, peças, danças e peças de carácter.

3.5.2 Para outros instrumentos

Para piano a 4 mãos: 6 sonatas, op. 10, C, op. 119, G, op. 120, F, op. 121, f, op. 178, Bb, op. 331; 8 Sonatinas, 2 como op. 50, 3 como op. 156, 3 como op. 158

Para violino e piano: 3 sonatas, b, op. 686, 2 por publicar; 5 sonatinas, 2 como op. 51, 3 como op. 390

Música de camara: 8 trios com piano, Eb, violino, violoncelo/trompa e piano, op. 105, A, op. 166, E, op. 173, C, A, op. 211, a, op. 289, 2 por publicar; um trio de cordas por publicar; 7 quartetos com piano, c, op. 148, F, G, O'.224, C, Eb, F, op. 262, um por publicar; quartetos para 4 pianos, piano a 4 mãos, orquestra ou quarteto de cordas, op. 230; quarteto para 4 pianos, op. 816; 5 quintetos de cordas.

Para orquestra: 6 sinfonias, c, op. 780, D, op. 781, C, d, Eb, B, e uma por publicar; 6 concertos para piano e orquestra, F, op. 28, C, piano a 4 mãos, op. 153, a, op. 214, 3 por publicar; 2 concertinos para piano, op. 78, C, op. 210; 3 cadências para o concerto de Beethoven, em C, op. 315.

Centenas de peças e arranjos para piano a 2 a 8 mãos, para 2 pianos, para piano e música de camara, incluindo variações, rondós, caprichos, divertimentos, improvisos, fantasias, tocatas, romances, polonaises, valsas e marchas.

3.5.3 Obras do sagrado para coro

Ofertórios: Pastoral Gradual, op. 154; Ofertório Pastoral, op. 155; 6 Gradual, op. 666; Salve Rainha, ofertório, op. 726; Ofertório, op. 737; Ofertório, op. 757; Ofertório, op. 760; Ofertório, op. 812; salvos fac no Domine, Gradual, sem op.

Ave maria Stella, hino, op. 743; De profundis, ps, op. 784; Pange língua, hino, op. 799; 11 missas, 2 Te Deum, cantatas, por publicar.

3.5.4 Exercícios e estudos

100 exercícios em ordem progressiva, op. 139; Grande Exercício sobre o tremolo, op. 151; Grande exercício em todas as teclas, maior e menor, op. 152; 48 estudos em forma de prelúdios e cadências, op. 161; 40 estudos da velocidade, para 2 pianos, op.

229b; 50 estudos de dueto, op. 239; Grande exercício da gama cromática, op. 244; Grande exercício da escala das terceiras e de passagens de notas dobradas, op. 245; 101 estudos progressivos, op. 261; 10 exercícios, para iniciantes, op. 277; Escola da velocidade, op. 299.

Escola do Legato e do Staccato, op. 335; 24 exercícios, op. 336; 40 estudos diários, op. 337; Escola do embelezamento, voltas e tremolos, op. 335; Primeiras lições para iniciados, op. 359; Escola da virtuosidade, op. 365; Grande exercício em terceiras, em todas as 24 tonalidades, op. 380; Estudos preparatórios e progressivos, op. 338; 10 grande estudos para melhoria da mão esquerda, op. 339; 50 estudos especiais, op. 409; 60 exercícios para iniciados, op. 420; Estudos progressivos e preparatórios, op. 443

110 estudos fáceis e progressivos, op. 453; 50 lições para iniciados, op. 481; 42 estudos para piano a 4 mãos, op. 459; 2 exercícios para novos pianistas, op. 499; 6 exercícios de oitavas, op. 553; Primeiro livro para piano, op. 584; sequência do primeiro livro para piano, op. 599; Escola da expressão, op. 613; 12 estudos, op. 632; Preliminar escola da velocidade, op. 636; O encorajamento ao estudo, 24 Árias Irlandesas como estudos, op. 684; 24 grandes estudos de salão, op. 692; estudos para novos pianistas, op. 694

A arte de mexer os dedos, op. 699; 24 novos estudos sobre Árias inglesas, op. 706; 24 estudos fáceis para a mão esquerda, op. 718; 12 estudos para dois pianos, op. 727; 2 estudos, em terceiras, para a mão esquerda, op. 735; 40 estudos diários, op. 737; A arte da destreza dos dedos, op. 740; 25 estudos para mãos pequenas, op. 748; 25 estudos para mãos pequenas, op. 749; O progresso, 30 estudos, op. 750; exercícios de escalas, para piano a 4 mãos, op. 751; 30 estudos brilhantes, op. 753; 25 estudos de carácter, op. 755; 25 grandes estudos de salão, op. 756

Estudos courante, op. 765; Flores de expressão, 50 estudos, op. 767; 24 exercícios para 5 dedos, op. 777; O incansável, grande estudo de velocidade, op. 779; 25 estudos de grande carácter, op. 785; Primeiros meios de adquirir destreza no piano, 35 estudos, op. 792; Grande exercício de arpejos, op. 792b; exercícios para os dedos, op. 802; Novos estudos, op. 807; 50 estudos para a leveza dos dedos, op. 818; 28 estudos melódico-rítmicos, op. 819; estudos diários, op. 820; 160 estudos de 8 compassos, op. 821

Novo Gradus ad Parnassum, op. 822; escola da prática, para piano a 4 mãos; op. 824; escola do piano para crianças, op. 825; Estudos melódico-brilhantes, op. 829; o nível

mais alto do virtuosismo, op. 834; métodos para as crianças, op. 835: O jogo do piano moderno, op. 837; estudos para conhecimento dos acordes de baixo geral, op. 838; 50 estudos progressivos em todas as tonalidades, op. 840; 12 grandes estudos de agilidade e perfeccionismo, op. 845; 32 novos estudos diários, para mãos pequenas, op. 848; 30 estudos de mecanismo; op. 849; Nova escola da mão esquerda, op. 861

3.5.6 Manuais graduais e Tratados

Escola da Fantasia. I: manual sistemático da Fantasia para o piano, op. 200 (Viena, 1829); ii, A arte dos Prelúdios, em 120 estudos, op. 300 (Viena, 1833); A escola de tocar Fuga e a apresentação de frases polifônicas e as suas dificuldades particulares no piano em 24 extensos exercícios, op. 400 (Viena, 1836)

Escola teórico-prática do piano, op. 500; i-iii (Viena, 1839...)

A arte de ensinar as mais antigas e as mais recentes composições para piano [volume iv da escola do piano] (Viena, 1846)

A escola de praticar a arte do som, op. 600 (Bonn, 1849-50)

Delineação da história integral da música, op. 815 (Mainz, 1851)

Livro completo de composição musical, i-iv (Viena, 1834)

A arte da composição dramática (Viena, 1835)

4. Análise e discussão dos dados

Observando os dados recolhidos e a análise efetuada aos estudos do op. 299, podemos concluir que a principal preocupação de Czerny era a de conferir ao aluno uma capacidade evoluída de destreza de dedos. No prefácio deste mesmo livro podemos encontrar, nas palavras do autor, a importância que este atribuía a essa destreza e capacidade de execução rápida de notas e passagens, defendendo que esta capacidade e destreza devia ser adquirida o mais cedo possível.

Apresentando estes mesmos estudos numa forma crescente de grau de dificuldade, apresenta também recursos estilísticos e pianísticos cada vez mais elaborados ao longo dos 40 estudos. Podemos verificar neste volume de estudos a importância que Czerny atribuía às escalas e arpejos, sendo lícito afirmar-se que são dos elementos técnicos mais explorados e estudados neste op. 299. Outro dos focos de estudo, ainda que menos exposto, é sem dúvida o trabalho de passagem do polegar (obrigatoriamente presente na execução das escalas), que por sua vez, acaba por ser dos pilares da técnica pianística e dos princípios da dedilhação defendidos por Czerny.

À imagem daquele que é um dos princípios de Czerny, podemos também verificar o recurso à repetição temática. Segundo Rattalino, Czerny defendia o método da repetição, mas sem nunca abandonar o conceito do "valor da música" e do seu interesse artístico. *"El principio de la repeticion es fundamental en la didactica del siglo XIX". (Rattalino, 1997, pág. 117).*

Por outro lado, é possível verificar que neste op. 299, ainda temos uma escrita musical com pouca variedade no que toca às progressões harmónicas, podendo até verificar-se alguma falta de inventividade presente noutros estudos posteriores e de superior dificuldade de Czerny. É assim possível concluir-se que estes eram estudos com o propósito de leitura e aquisição rápida, podendo assim o aluno focar-se na execução das dificuldades apresentadas por cada estudo.

Se por um lado analisamos um volume de estudos com um foco de estudo simples e objetivo, por outro, o op. 500 apresentou-se como um tratado de complexidade incrível e admirável, não deixando de abordar praticamente nenhum tema ou problemática pianística, musical e artística. Numa altura em que ainda poucos tratados deste carácter

tenham sido desenvolvidos. Pode-se também afirmar que Czerny deixa um legado histórico pedagógico.

Do ponto de vista histórico, podemos considerar três linhas centrais de orientação pedagógica pianística de linha germânica, ao longo do séc. xix. No eixo Berlin-Viena-Leipzig, partindo da geração L. v. Beethoven (1770 – 1827) e seu aluno dileto C. Czerny (1791 – 1857).
(Lourenço, 2012, Pág. 111).

Apesar de estar praticamente escondido do público em geral e infelizmente até da comunidade escolar, o op. 500 é largamente referenciado e estudado por variados autores, músicos e musicólogos. Como é o caso da Pianista e pedagoga Sofia Lourenço, que na sua publicação *As Escolas de Piano Europeias* (2012), na Pág. 114, sobre as escola de piano alemã menciona os estudos teóricos sobre o piano ou a arte de tocar o piano forte no século XVIII, C. P. E. Bach. e D. G. Turk e Clementi no início do séc. XIX. E Czerny com o 3º capítulo do seu op. 500 de 1839, dedicado às questões de interpretação, incluindo uma abordagem histórica e evolutiva dos estilos de execução, começando por Bach, passando pela escola Vienense e pela escola expressiva representada por Beethoven e menciona a emergente escola representada pelas interpretações de Thalberg, Chopin e Liszt.

Rattalino (1982) refere a extraordinária capacidade de trabalho de Czerny, que lhe permitiu não só uma vasta produção de obras musicais como uma capacidade de reflexão sobre a cultura e a música, deixando um legado de revisões musicais de óperas de outros grandes compositores e talvez de maior importância ainda, um enorme leque de literatura musical no que respeita ao método. Menciona ainda a terceira parte, do op. 500, que explora as problemáticas do fraseio e da declamação.

5. Conclusão

Durante a pesquisa realizada em torno deste compositor foi possível verificar uma preocupação inerente ao ensino. Não só todo o percurso de Czerny se revela como o de um músico preocupado com a cultura que o rodeava e a emergente evolução presente na época, como a sua obra sobre pedagogia se apresenta como um reflexo de alguém cujo percurso profissional serve de exemplo tanto no seu foco da docência como na sua visão e dedicação ao instrumento e à arte de fazer música.

Não querendo tomar uma posição numa discussão de estilos ou técnicas, apresenta-se inquestionável a importância de Czerny no percurso do próprio instrumento. Apresentando sempre uma preocupação com as competências técnicas do pianista, Czerny esteve sempre atento ao aparecimento de novos estilos, novos recursos pianísticos e estilísticos e à própria evolução do instrumento, que vem possibilitar cada vez mais recursos musicais e potenciar a exploração musical por parte dos emergentes compositores da época.

O seu op. 299 representa para muitos alunos de piano, o primeiro contacto com o conceito de virtuosismo e destreza pianística. Foi igualmente para mim enquanto aluno de piano o primeiro volume de estudos, do qual estudei alguns, que me pôs em contacto com esse mundo do virtuosismo pianístico e destreza técnica, trazendo-me uma motivação e vontade ainda maior de continuar a estudar piano e a procurar a evolução enquanto aluno e enquanto músico. Devo ainda referir que este mesmo volume se apresenta basilar para mim no percurso dos meus alunos, sendo quase obrigatória a sua passagem pelos desígnios pianísticos e musicais que este op. 299 e o próprio Carl Czerny apresentam.

Com as suas análises sobre o repertório de outros grandes compositores da sua época, e anteriores também, Czerny faz de ponte de transição destas mesmas, servindo de referência para a interpretação pianística. O seu contributo de análise e edição das obras de Beethoven e outros, vem também ajudar e entender a transição do clavicórdio para o pianoforte e ainda para o piano atual.

Com a oportunidade de investigação que me foi proporcionada neste trabalho, revejo que no op. 500 são estudados aprofundadamente conceitos de interpretação pianística que nem sempre estão presentes na execução dos restantes estudos de Czerny. Muitas vezes vistos como uma maquinação da técnica pianística, Czerny relava assim

nesta escola pianística, que além da objetiva evolução técnica que pretende proporcionar ao aluno, também defende o estudo de todos os conceitos de interpretação, e que só assim se poderá alcançar uma plenitude de competências pianísticas e musicais. Considero desta forma que seria do maior interesse da comunidade escolar a investigação deste op. 500, que poderia não só reformar a sua opinião sobre este grande compositor, como também enriquecer os domínios dos professores e dos alunos de piano.

Sendo um dos compositores que mais presença tem nos programas de piano nas escolas de música, academias e conservatórios, Czerny é sem dúvida um compositor de relevância incontornável no percurso académico do aluno de piano, tendo desta forma um papel importante no desenvolvimento físico do aparelho técnico do pianista, mas também no seu desenvolvimento musical e interpretativo. Como afirma a literatura crítica, *Nunca chegaremos a saber se Czerny teria sonhado que com o tempo, no anonimato de tantos conservatórios, estes estudos o converteriam no compositor mais interpretado do mundo.* (Chiantore, 2001, pág. 268)

Considerações finais

O presente trabalho representa o culminar de um percurso académico de maior relevo para a prática profissional da docência. Durante este mesmo percurso tive a oportunidade de conhecer e aprofundar toda a base teórica associada a esta prática, tanto associada à música como ao ensino genérico. Esta oportunidade deu azo a uma redescoberta de conceitos, ideologias e métodos, e proporcionou ainda uma autorreflexão.

O estágio realizado, recorrendo à planificação e observação de aulas, veio direcionar o meu pensamento crítico, fazendo-me analisar todos os parâmetros constituintes da prática educativa. A linguagem utilizada em aula, o tipo de mensagem passada aos alunos, a importância de um discurso motivador e cuidado, foram todo um leque de ideias preponderantes que retirei deste percurso e que me farão melhorar e dinamizar as minhas futuras intervenções enquanto docente.

Outro aspeto de maior interesse foi o de me alertar para a importância dos programas de disciplina, piano neste caso, dos processos de avaliação e ainda da importância dos projetos educativos elaborados pela escola. Durante este percurso, tive assim a oportunidade de entender o papel de cada um destes aspetos, assim como, de aprofundar os elementos neles presentes, os quais devem ser sempre considerados para uma prática educativa eficiente e consciente.

Quanto ao projeto de investigação, considero que serviu um propósito relevante na exploração da literatura pianística e no campo da historiografia musical e do piano. Durante esta investigação foi-me possível conhecer as ideias do compositor, os conceitos por detrás das suas composições e dos seus métodos pianísticos e aprofundar ainda conhecimentos relativos à estruturação dos Estudos e dos seus campos de intervenção, servindo-me assim de referência para a assertiva seleção de programa para os alunos consoante os seus graus letivos, capacidades técnicas e maturidade musical.

Por fim, um especial obrigado à minha Prof.^a Orientadora, que esteve presente em todo este processo e com quem aprendo há já mais de uma década. Um comentário de apreço também em forma de agradecimento aos Professores Guilherme Cancujo e Rui Silva, meus professores cooperantes e a toda a direção e comunidade escolar da Escola de Música da Póvoa de Varzim.

Referências bibliográficas

Altet, M. (2000). *Análise das práticas dos professores e das situações pedagógicas*. Porto: Porto Editora.

Arnold, Denis. (1983) *The New Oxford Companion to Music* Oxford New York, Oxford UNIVERSITY PRESS 1983

Blom, Eric. (1954) *Groves's Dictionary of music and Musicians* London Macmillan and Co LTD, New York ST MARTINS PRESS

Casari, I. (2016). *Cognição musical e imaginação: construindo os sentidos da execução musical*. SIMPOM: *Educação Musical*, 359-368.

Chiantore, Luca (2001). *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2001.

Clarfield, Ingrid Jacobson. (2006) *Burgmüller, Czerny & Hanon: Piano Studies Selected for Technique and Musicality, Volume 3: For Early Advanced Piano*. EUA, Alfred Music

Czerny, Carl (1839), *The School of velocity for the piano op. 299*, G. Schirmer, Inc New York.

Czerny, Carl (1839), *Von dem Vortrage (1839). Dritter Teil aos Vollstaendige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500, 1. Auflage Wien 1839, 2. Auflage Wien um 1846, faksimile-Ausgabe der 2. Auflage*, editado com prefácio de Ulrich Mahlert, Wiesbaden, Breitkopf & Haertel, 1991

Dias, C. (2009). *Olhar com Olhos de Ver*. *Revista Portuguesa de Pedagogia*, ano 43-1, 175-188.

Geric, Reginald R., *Famous pianists and their technique*, Robert B. Luce, inc, Washibgton–New York

Gramit, David (2008), *Beyond The Art Of Finger Dexterity: reassessing Carl Czerny*, (Eastman Studies in Music) Volume 53,

Hallam, S. (2010). The power of music: its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3) 269–289.

Kalischer, Dr.A. C. (1980). Beethoven`s Letters, Dover Publications, Inc, New York.

Lourenço, Sofia (2012). *As Escolas de Piano Europeias – Tendências nacionais da interpretação pianística*. Universidade Católica Editora. Porto.

Margulis, Vitaly (2001). *Bagatelas op. 6*, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, tr. Sofia Lourenço.

P. Badura-Skoda, ed, Carl Czerny, *On the proper Performance of all Beethoven´s works for the piano, with Anecdotes and Notes about Beethoven* (Vienna, 1970)

Rattalino, Piero (2001). *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Milano, Casa Ricordi, ISBN88-7592-114-8

Ilsagitore, Minal 1982, de la edicion en la lengua castelanay de la traduccion; SpanPress Universitaria – 1997

Rattalino, Pietro (1992). *Le grande scuole pianistiche*. Casa Ricordi – BMG RICORDI S.p.a.

Reis, P. (2011). Observação de aulas e avaliação do desempenho docente. *Cadernos do CCAP*, n.º 2.

Sadie, Stanley. (1980) *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition

Schonberg, Harold C. (1987). *The Great Pianists*. "A Fireside Book". SIMON & SCHUSTER, New York.

Vallribera, Pere. (1983), *El piano, Su aparicion y desarrollo. Compositores, Pianistas, Pedagogos*. E. CLIMENT. Puclicacions CLIVIS.

Young, S. (2003). The interpersonal dimension: a potential source of musical creativity for young children? *Revista Musicae Scientiae*, 175–191.

Young, Michael. (2014) Teoria do currículo: o que é e por que é importante. *Cadernos de Pesquisa*. 44:190–202.

Anexos

Planificações aluno curso básico

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 6

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: EMPV

Ano/Grau: 8ºano / 4º grau

Duração da aula: 45 minutos

Regime de frequência: articulado

Número de alunos: 1

Estagiário: João Paulo Moreira

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

Executar e controlar diferentes tipos de articulações e ataque.

Continuar a desenvolver a capacidade de memorização das obras estudadas.

Revelar segurança na execução das obras.

Dominar a polifonia inerente às obras de J. S. Bach.

Analisar, reconhecer e compreender a forma sonata.

Executar as obras de acordo com os padrões estéticos determinados para cada época

Utilizar os pedais de forma abrangente e assertiva.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

S. Bortkiewicz – estudo op15 nº3

J. S. Bach – invenção a 3 vozes nº11

António Vitorino de almeida – preludio nº1

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Apresentação dos conteúdos programáticos, atendendo à interpretação, coerência musical e técnica.
2. Revisão do trabalho realizado em casa, no estudo individual do aluno, através da exposição do mesmo
3. Correção de possíveis erros, quer de natureza técnica, rítmica ou melódica
4. Estimulação do sentido crítico do aluno no sentido de fazer uma avaliação do estado atual do programa.
5. Acompanhamento das execuções musicais do aluno e transmissão de estratégias específicas para leitura e preparação do repertório
6. Avaliação das atividades realizadas, tendo por base os critérios e os objetivos propostos inicialmente.

RECURSOS E FONTES

Piano
Banco do piano
Partituras
Lápis, caneta e marcadores

AVALIAÇÃO

Campos a avaliar:

Capacidade de execução da escala e respetivos arpejos e escala cromática, mãos juntas e à velocidade exigível para o grau atual.

Evolução e consolidação da componente técnica do instrumento. Velocidade, igualdade e equilíbrio entre mãos, destreza, etc.

Capacidade de execução do estudo na íntegra.

Analisar e entender a estrutura das obras, tanto na forma como no seu desenvolvimento melódico, na polifonia, planos sonoros e diferentes momentos interpretativos.

Assinatura do Professor Cooperante

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 6

REFLEXÃO

A aula deu início pela performance do estudo op15 nº3. Interrompi o aluno para o alertar sobre o tempo, no sentido de ser capaz de manter o andamento da obra.

Fiz algumas recomendações para o aluno estudar com ritmos e acentuações diferentes.

Foram também revistas dedilhações da mão esquerda. Ainda em relação as mãos, mencionei ao aluno que este anda muito com as mãos para dentro e fora do teclado, atrasando assim a sua performance.

Fez ainda um trabalho de mão direita sozinha para correção de notas e dedilhações. De seguida tocou com a mão esquerda sozinha para realizar o mesmo trabalho efetuado com a mão direita.

Fiz um aconselhamento ao aluno no sentido de ao estudar em casa, fazer um trabalho metódico e consciente, em vez de simplesmente "tocar".

Seguiu-se a invenção de Bach. Após alguns compassos chamei o aluno à atenção por causa do uso de pedal. Outro ponto que foi mencionado foi o de manter a pulsação da obra para não atrasar. No fim da aula foi feita uma avaliação do desempenho do aluno em aula e foi pedido ao aluno para fazer uma autoavaliação.

Em geral o aluno foi capaz de apresentar em aula os objetivos propostos.

Revela-se também um aluno com motivação empenho e estudo regular.

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 7

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: EMPV

Ano/Grau: 8ºano / 4º grau

Duração da aula: 45 minutos

Regime de frequência: articulado

Número de alunos: 1

Estagiário: João Paulo Moreira

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

Executar escalas à distância de 8ª, arpejo da escala e escala cromática, com clareza, destreza e ser capaz de cumprir a velocidade de execução exigível para este grau.

Execução do andamento da sonata na íntegra.

Executar e controlar diferentes tipos de articulações e ataque.

Continuar a desenvolver a capacidade de memorização das obras estudadas.

Revelar segurança na execução das obras.

Dominar a polifonia inerente às obras de J. S. Bach.

Analisar, reconhecer e compreender a forma sonata.

Executar as obras de acordo com os padrões estéticos determinados para cada época

Utilizar os pedais de forma abrangente e assertiva.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Escala de ré maior

Czerny op. 740 n32

Beethoven – sonata op. 49 n2

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Apresentação dos conteúdos programáticos, atendendo à interpretação, coerência musical e técnica.

2. Revisão do trabalho realizado em casa, no estudo individual do aluno, através da exposição do mesmo

3. Correção de possíveis erros, quer de natureza técnica, rítmica ou melódica

4. Estimulação do sentido crítico do aluno no sentido de fazer uma avaliação do estado atual do programa.

5. Acompanhamento das execuções musicais do aluno e transmissão de estratégias específicas para leitura e preparação do repertório
6. Avaliação das atividades realizadas, tendo por base os critérios e os objetivos propostos inicialmente.

RECURSOS E FONTES

Piano
Banco do piano
Partituras
Lápis, caneta e marcadores

AVALIAÇÃO

Campos a avaliar:

Capacidade de execução da escala e respectivos arpejos e escala cromática, mãos juntas e à velocidade exigível para o grau atual.

Evolução e consolidação da componente técnica do instrumento. Velocidade, igualdade e equilíbrio entre mãos, destreza, etc.

Capacidade de execução do estudo na íntegra.

Analisar e entender a estrutura das obras, tanto na forma como no seu desenvolvimento melódico, na polifonia, planos sonoros e diferentes momentos interpretativos.

Assinatura do Professor Cooperante

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO**Aula nº 7****REFLEXÃO**

A aula deu início pela execução da escala, onde foram trabalhados aspectos de técnica pianística.

O aluno foi capaz de apresentar o estudo na íntegra. No entanto com muitas paragens e irregularidades rítmicas. Foram assim trabalhadas essas dificuldades em aula. Foram também feitas correções de caráter da articulação e dedilhações.

Outro assunto trabalhado em aula foi o da memorização, em que se fez a análise da obra e marcação de pontos de referência para uma melhor memorização e entendimento de toda a obra.

No fim da aula foi feita uma avaliação do desempenho do aluno em aula e foi pedido ao aluno para fazer uma autoavaliação.

Em geral o aluno foi capaz de apresentar em aula os objetivos propostos.

À imagem das aulas anteriores o aluno apresentou-se bastante capaz e astuto, conseguindo sempre corresponder ao que lhe era solicitado.

Revela-se também um aluno com motivação empenho e estudo regular.

Planificações aluno curso secundário**Aula nº 4****ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Escola de Música da Póvoa de Varzim**

Ano/Grau: 12ºano / 8º grau

Duração da aula: 45 minutos

Regime de frequência: articulado

Número de alunos: 1

Estagiário: João Paulo Moreira

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

Executar escalas à distância de 8ª, 10ª e 6ªs. Arpejo da escala e escala cromática, com clareza, destreza e ser capaz de cumprir a velocidade de execução exigível para este grau.

Apresentar um total domínio dos diferentes tipos de articulação e ataque;

Apresentar uma perfeita memorização das obras estudadas;

Revelar maturidade ao nível da concentração e segurança na execução das obras;

Dominar corretamente a polifonia a 3 e 4 vozes nas obras de J. S. Bach;

Dominar diferentes padrões e conceitos estéticos em obras de carácter contrastante;

Explorar as potencialidades do piano moderno nos novos timbres e sonoridades de períodos musicais próximos da atualidade.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Escalas, arpejos e cromática de Lá b e Ré b

Rachmaninov, Estudo quadro Op. 33 nº 7

Bach, Prelúdio e fuga BWV 875

Brahms, Intermezzo, op. 116 nº 2

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Apresentação dos conteúdos programáticos, atendendo à interpretação, coerência musical e técnica.
2. Revisão do trabalho realizado em casa, no estudo individual do aluno, através da exposição do mesmo
3. Correção de possíveis erros, quer de natureza técnica, rítmica ou melódica
4. Estimulação do sentido crítico do aluno no sentido de fazer uma avaliação do estado atual do programa.
5. Acompanhamento das execuções musicais do aluno e transmissão de estratégias específicas para leitura e preparação do repertório

7. Estímulo à exploração interpretativa e das diferentes técnicas pianísticas utilizadas
8. Desenvolvimento de técnicas de memorização.
9. Avaliação das atividades realizadas, tendo por base os critérios e os objetivos propostos inicialmente.

RECURSOS E FONTES

Piano
Banco do piano
Partituras
Lápis, caneta e marcadores

AVALIAÇÃO

Campos a avaliar:

Capacidade de execução da escala, à distância de 8^{as} 10^{as} e 6^{as}, respectivos arpejo e inversões e escala cromática, mãos juntas e à velocidade exigível para o grau atual.

Evolução e consolidação da componente técnica do instrumento. Velocidade, igualdade e equilíbrio entre mãos, destreza e capacidade de execução de diferentes tipos de articulação.

Averiguação do estudo do aluno no cumprimento do trabalho planeado para a aula.

Analisar e entender a estrutura das obras, tanto na forma como no seu desenvolvimento melódico, na polifonia, planos sonoros e diferentes momentos interpretativos.

Estado atual do programa e da sua memorização.

Assinatura do Professor Cooperante

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 4

REFLEXÃO

Deu-se início à aula com a escala de lá bemol maior. O aluno tocou a escala diatónica em 8ª, 10ª e 6ªs. Com já bastante desenvoltura técnica, o aluno mostrou-se capaz de responder às exigências que lhe foram sendo pedidas, nomeadamente o aumento de velocidade de execução das escalas em 10ªs e 6ªs.

De seguida e respeitando o trabalho pedido para a aula, o aluno tocou de Rachmaninov, o Estudo quadro Op. 33 nº 7. O estudo desta obra em aula foi dedicado a questões interpretativas e de memorização. Foram feitos apontamentos sobre o uso de pedal e referenciados pontos para auxílio de memorização. Recorreu-se desta forma à análise da obra tanto na sua componente harmónica como nos aspetos de articulação, acentos e dinâmicas.

Regra geral o restante trabalho efetuado em aula foi mais direcionado para as questões interpretativas. Denota-se alguma fragilidade ainda no aluno em ser capaz de destacar várias vozes numa só mão, e fez-se em aula alguns exercícios para o auxiliar.

O aluno revela frequentemente uma boa preparação da aula, conseguindo cumprir o trabalho de casa pedido e os objetivos propostos.

No fim da aula procedeu-se à auto e heteroavaliação.

Considero assim que a aula decorreu com bastante fluidez e com um bom aproveitamento.

Aula nº 6**ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Escola de Música da Póvoa de Varzim**

Ano/Grau: 12ºano / 8º grau

Duração da aula: 45 minutos

Regime de frequência: articulado

Número de alunos: 1

Estagiário: João Paulo Moreira

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

Executar escalas à distancia de 8ª, 10ª e 6ªs. Arpejo da escala e escala cromática, com clareza, destreza e ser capaz de cumprir a velocidade de execução exigível para este grau.

Apresentar um total domínio dos diferentes tipos de articulação e ataque;

Apresentar uma perfeita memorização das obras estudadas;

Revelar maturidade ao nível da concentração e segurança na execução das obras;

Dominar corretamente a polifonia a 3 e 4 vozes nas obras de J. S. Bach;

Dominar diferentes padrões e conceitos estéticos em obras de carácter contrastante;

Explorar as potencialidades do piano moderno nos novos timbres e sonoridades de períodos musicais próximos da atualidade.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Scriabin, Estudo Op. 8 nº 2

Rachmaninov, Estudo quadro Op. 33 nº 7

Brahms, Intermezzo, op. 116 nº 2

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Apresentação dos conteúdos programáticos, atendendo à interpretação, coerência musical e técnica.
2. Revisão do trabalho realizado em casa, no estudo individual do aluno, através da exposição do mesmo
3. Correção de possíveis erros, quer de natureza técnica, rítmica ou melódica
4. Estimulação do sentido crítico do aluno no sentido de fazer uma avaliação do estado atual do programa.
5. Acompanhamento das execuções musicais do aluno e transmissão de estratégias específicas para leitura e preparação do repertório
7. Estímulo à exploração interpretativa e das diferentes técnicas pianísticas utilizadas
8. Desenvolvimento de técnicas de memorização.

9. Avaliação das atividades realizadas, tendo por base os critérios e os objetivos propostos inicialmente.

RECURSOS E FONTES

Piano

Banco do piano

Partituras

Lápis, caneta e marcadores

AVALIAÇÃO

Campos a avaliar:

Capacidade de execução da escala, à distância de 8^{as} 10^{as} e 6^{as}, respetivos arpejo e inversões e escala cromática, mãos juntas e à velocidade exigível para o grau atual.

Evolução e consolidação da componente técnica do instrumento. Velocidade, igualdade e equilíbrio entre mãos, destreza e capacidade de execução de diferentes tipos de articulação.

Averiguação do estudo do aluno no cumprimento do trabalho planeado para a aula.

Analisar e entender a estrutura das obras, tanto na forma como no seu desenvolvimento melódico, na polifonia, planos sonoros e diferentes momentos interpretativos.

Estado atual do programa e da sua memorização.

Assinatura do Professor Cooperante

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 6

REFLEXÃO

A aula deu início pela performance do estudo de Scriabin.

De uma forma geral, procuramos fazer treino de memória procurando interiorizar pontos de referência nas diversas secções.

Do ponto de vista técnico e musical, procurei fazer trabalho para criar mais diferença entre os diferentes planos.

Quanto ao Bach o aluno tinha tudo já organizado e analisado do ponto de vista da estrutura. No entanto precisa de mostrar de forma mais clara diferentes planos e "vozes" na mesma mão. Isto passa por um trabalho mais focado no controlo dos diferentes tipos de articulação. No que toca propriamente às dinâmicas, estilo e agógica, o aluno é bastante capaz e tem boa capacidade de entendimento musical e boa postura performativa.

Em geral a aula decorreu com normalidade e com bastante rendimento, cumprindo o planeamento estipulado.

À imagem das aulas anteriores, a aula termina com uma avaliação da aula pelo professor e pelo aluno, seguindo-se a marcação do trabalho de casa.

Planificações aula de conjunto – coro

PLANO DE AULA | RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº7

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Escola de Música da Póvoa de Varzim

Ano/Grau: coro juvenil pró-música

Duração da aula: 45

Regime de frequência: articulado

Número de alunos: 55

Estagiário(a): João Paulo Moreira

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

Conhecer e interpretar obras de coro de variados períodos.

Aprender e desenvolver técnicas vocais.

Experienciar e desenvolver a música de conjunto.

Cantar sobre a orientação de um maestro/professor, aprendendo a importância do desempenho individual em prol do bom resultado de todo o conjunto.

Preparação do programa a apresentar no concerto "Cantam as escolas".

Desenvolver a capacidade auditiva, rítmica, de leitura, de expressão, de interpretação e performance.

Identificar, compreender, explorar, reconhecer e aplicar (na execução vocal) os conceitos de Dinâmica, Ritmo, Forma e diferentes articulações referentes aos níveis expostos no programa.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Heavenly home – arranjo por Mary McDonald

Peter Anglea – Jubilate Deo

Adolphe Ad – O holy night

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Leitura do novo repertório.
2. Abordagem dos conteúdos programáticos, tanto no estudo por naipes, quer no conjunto.
3. Correção de possíveis erros de leitura, quer de natureza técnica, rítmica ou melódica.
4. Ensaio das obras na íntegra, como preparação para o concerto.
5. Ensaio com acompanhamento ao piano.

RECURSOS E FONTES

Estrado

Piano e banco do piano

Partituras.

AVALIAÇÃO

Parâmetros a avaliar:

Estado atual do repertório a preparar para audição.

Nível de apresentação de cada naipe.

Afinação, colocação de voz e timbre geral.

Dicção e capacidade de recitar o texto explicitamente.

Junção com o acompanhamento ao piano e capacidade de orientação por parte do maestro/professor titular.

Assinatura do Professor Cooperante

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 7

REFLEXÃO

Deu-se início à aula com exercícios de aquecimento vocal.

De seguida deu início ao estudo do repertório a preparar para o concerto de final de período com a obra *heavenly home* com o coro todo. Foram abordados várias vezes diferentes momentos de entrada de coro assim como entradas da solista.

Jubilate Deo. Devido às dificuldades rítmicas desta obra, os primeiros compassos foram repetidos várias vezes até, tanto coro como piano estarem plenamente juntos e sem erros de ritmo. Muitas vezes a imaturidade e falta de atenção dos alunos estava a prejudicar a performance desta obra, e desta forma grande parte da aula acabou por ser

dedicada a esta obra até estar minimamente bem.

Houve ainda uns minutos para a música oh holly night, mas devido á escassez de tempo, pouco foi estudado ou corrigido nesta música.

Mais uma vez foram feitas algumas chamadas de atenção sobre o comportamento.

O programa que o coro está a estudar já se encontra numa boa fase de estudo

Aula nº8

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Escola de Música da Póvoa de Varzim

Ano/Grau: coro juvenil pró-música

Duração da aula: 45

Regime de frequência: articulado

Número de alunos: 55

Estagiário(a): João Paulo Moreira

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

Conhecer e interpretar obras de coro de variados períodos.

Aprender e desenvolver técnicas vocais.

Experienciar e desenvolver a música de conjunto.

Cantar sobre a orientação de um maestro/professor, aprendendo a importância do desempenho individual em prol do bom resultado de todo o conjunto.

Preparação do programa a apresentar no concerto "Cantam as escolas".

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Cold play – fix you

Heavenly home – arranjo por Mary McDonald

Peter Anglea – Jubilate Deo

Adolphe Ad – O holy night

Have yourself a merry little Christmas – Arranjo de Mark Hayes

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Leitura do novo repertório.
2. Abordagem dos conteúdos programáticos, tanto no estudo por naipes, quer no conjunto.
3. Correção de possíveis erros de leitura, quer de natureza técnica, rítmica ou melódica.
4. Ensaio das obras na íntegra, como preparação para o concerto.
5. Ensaio com acompanhamento ao piano.

RECURSOS E FONTES

Estrado

Piano e banco do piano

Partituras.

AVALIAÇÃO

Parâmetros a avaliar.

Estado atual do repertório a preparar para audição.

Nível de apresentação de cada naipe.

Afinação, colocação de voz e timbre geral.

Dicção e capacidade de recitar o texto explicitamente.

Junção com o acompanhamento ao piano e capacidade de orientação por parte do

maestro/professor titular.

Assinatura do Professor Cooperante

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 8

REFLEXÃO

À imagem da aula anterior, a aula inicia-se por um aquecimento vocal com exercícios de respiração e trabalho de dicção.

De seguida fez-se o ensaio das obras a preparar para o final do período e para os concertos de natal.

O foco maior desta aula foi dado à obra *Have yourself a merry little Christmas*, obra esta que não tinha sido trabalhada na aula anterior.

Assim sendo foram ensaiados os naipes separadamente e de seguida a performance do obra pelo coro todo.

Apesar de existirem muitos elementos com boa capacidade vocal e musical, muitas vezes o coro é atrapalhado pelo mau comportamento apresentado por alguns elementos. Desta forma torna-se mais difícil o rendimento total da aula.

No entanto, o coro tem vindo a trabalhar bem o repertório proposto e este já se encontra numa fase avançada, sendo que será fácil a preparação dos concertos de Natal.

CARL CZERNY
Op. 299 Heft 1

Presto ($\text{♩} = 108$)

1.

Figura 7-Estudo op. 299 nº1. Edition Peters

Presto ($\text{♩} = 108$)

3.

Edition Peters

6963

Figura 8- Estudo op.299 nº3. Edition Peters

Presto (♩. = 80)

4.

p

cresc.

Figura 9-Estudo op. 299 nº4. Edition Peters

8

sf

sf

sf

Figura 10-Estudo op.299 nº 5. Edition Peters

Molto allegro ($\text{♩} = 104$)

6. *p* *leggiermente, non legato*

cresc.

Figura 11-Estudo op. 299 nº6. Edition Peters

Molto allegro ($\text{♩} = 104$)

8. *p* *cresc.*

Figura 12-Estudo op. 299 nº8. Edition Peters

Molto allegro (♩ = 108)

9. *p sempre leggiere*

cresc.

Figura 13–Estudo op.299 nº9. Edition Peters

22

Molto allegro (♩ = 66)

10. *p* *legato* *con anima*

Figura 14–Estudo op. 299 nº10. Edition Peters

Presto (♩ = 132)

11. *pp*

Figura 15–Estudo op. 299 nº11. Edition Peters

Presto (♩ = 72)

13. *fp* *leggiere* *marcate*

Figura 16-Estudo op. 299 nº13. Edition Peters

Molto vivo e velocissimo (♩ = 116)

14. *p*

Figura 17-Estudo op. 299 nº14. Edition Peters

34

Presto (♩ = 112)

15. *p*

Figura 18-Estudo op. 299 nº15. Edition Peters

Presto (♩ = 92)

16. *p*

Figura 19-Estudo op. 299 nº16. Edition Peters



Figura 20–Estudo op. 299 nº17. Edition Peters



Figura 21–Estudo op. 299 nº18. Edition Peters

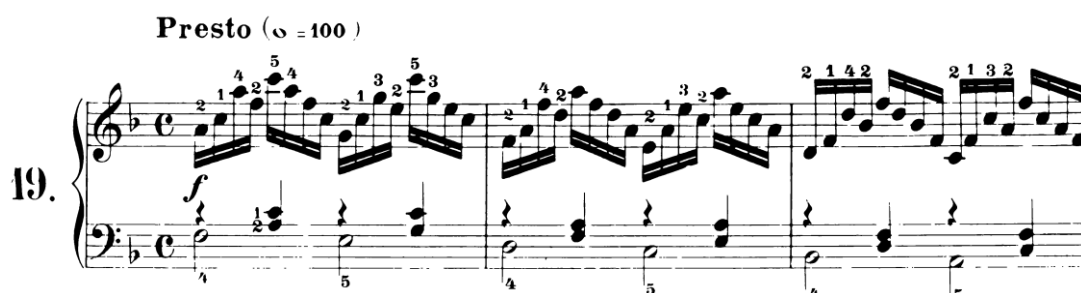


Figura 22–Estudo op. 299 nº19. Edition Peters

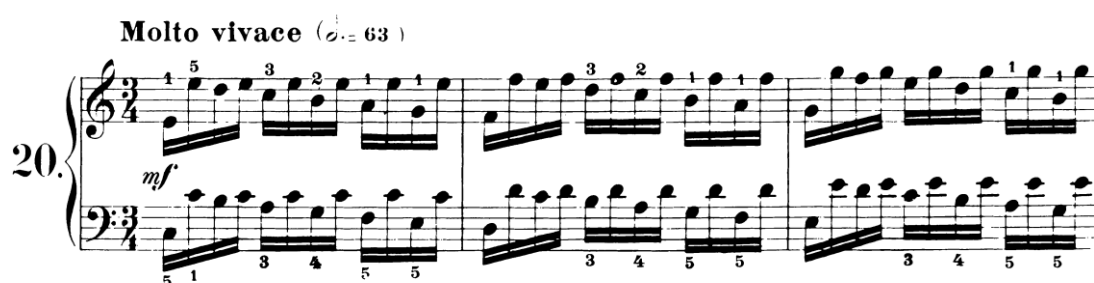


Figura 23–Estudo op. 299 nº20. Edition Peters



Figura 24–Estudo op. 299 nº21. Edition Peters



Figura 25–Estudo op. 299 nº22. Edition Peters



Figura 26–Estudo op. 299 nº23. Edition Peters

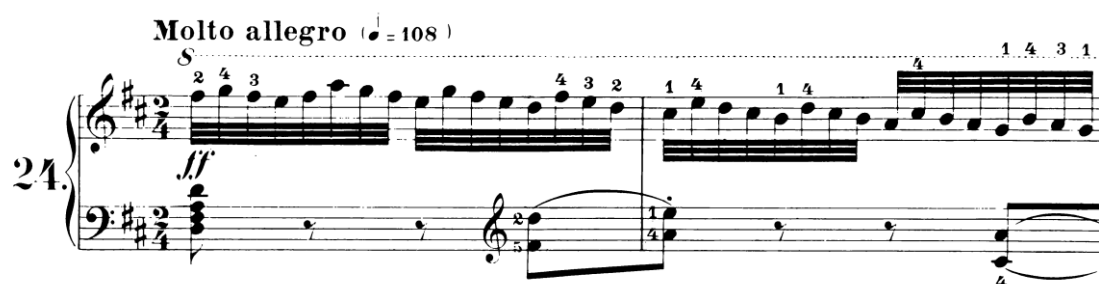


Figura 27–Estudo op. 299 nº24. Edition Peters

Molto allegro (♩ = 96)

25.

Figura 28–Estudo op. 299 nº25. Edition Peters

Allegro (♩ = 88)

26.

Figura 29–Estudo op. 299 nº26. Edition Peters

Presto (♩ = 92)

27.

Figura 30–Estudo op. 299 nº27. Edition Peters

Presto (♩ = 76)

28.

Figura 31–Estudo op. 299 nº28. Edition Peters

Molto allegro ($\text{♩} = 100$)

29.

p leggiero

Figura 32-Estudo op. 299 nº29. Edition Peters

Presto volante ($\text{♩} = 69$)

30.

ff

Figura 33-Estudo op. 299 nº30. Edition Peters

Molto allegro ($\text{♩} = 60$)

31.

p leggiero

Figura 34-Estudo op. 299 nº31. Edition Peters

Molto allegro e veloce ($\text{♩} = 138$)

33.

fp

Figura 35-Estudo op. 299 nº33. Edition Peters

Presto ($\text{♩} = 88$)

36. *ff*

Figura 36-Estudo op. 299 nº36. Edition Peters

Molto allegro e giocoso ($\text{♩} = 96$)

37. *p*

Figura 37-Estudo op. 299 nº37. Edition Peters

Molto allegro, quasi presto ($\text{♩} = 84$)

38. *f*

Figura 38-Estudo op. 299 nº38. Edition Peters

Presto (à la Galopade) ($\text{♩} = 104$)

39. *p legg.*

Figura 39-Estudo op. 299 nº39. Edition Peters



Figura 40–Estudo op. 299 nº40. Edition Peters

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

P.PORTO

M

**MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA**
Instrumento – Piano

A pedagogia pianística do compositor Carl Czerny, (Viena
21 de Fevereiro de 1791 – 15 de Julho de 1857) e os “ Estudos” das obras 299 e 500
João Paulo da Costa Moreira

