

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO
Instrumento - Contrabaixo

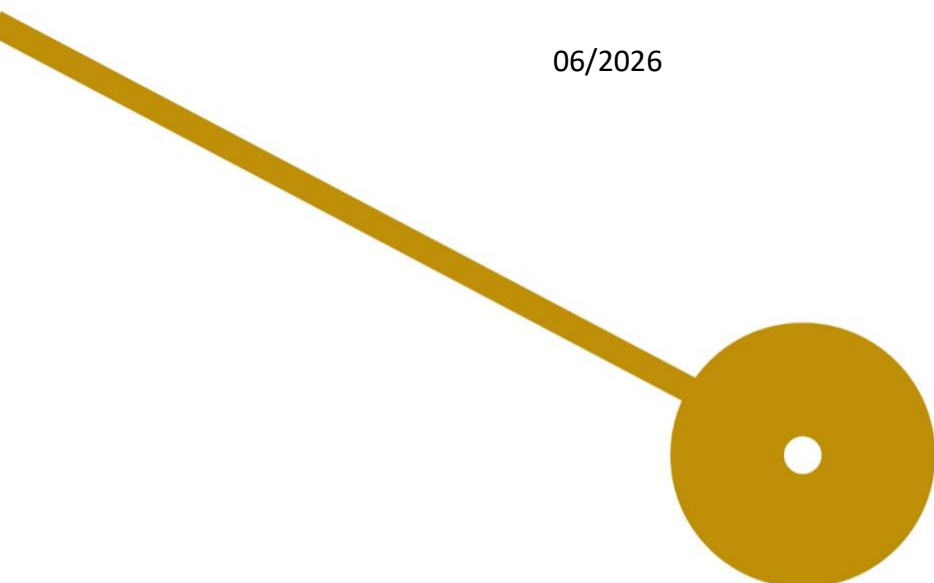
P.PORTO

M

A Prática Interpretativa no Contrabaixo Contemporâneo: Análise de Excertos e Resolução de Desafios Técnicos

Guilherme Calçada Torres

06/2026





A Prática Interpretativa no Contrabaixo Contemporâneo: Análise de Excertos e Resolução de Desafios Técnicos

Guilherme Calçada Torres

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 e Classes de Conjunto, Contrabaixo.

Professor Orientador

António Augusto Aguiar

Professor Supervisor

António Augusto Aguiar

Professoras Cooperantes

Joana Vaz e Fabiana Fernandes

06/2026

Resumo

O presente relatório está organizado em três capítulos. O primeiro capítulo dedica-se à caracterização e contextualização da instituição onde decorreu a prática.

O segundo capítulo, apresenta a Prática de Ensino Supervisionada desenvolvida na Escola Profissional de Música de Espinho, durante o ano letivo 2024/2025. O terceiro dedica-se ao projeto de investigação, onde são analisados 10 excertos de obras contemporâneas para o contrabaixo.

Palavras-chave

Contrabaixo; Música Contemporânea; Prática de Ensino Supervisionada; Excertos Contemporâneos; Técnicas Estendidas; Prática.

Abstract

This report is organized into three chapters. The first chapter is dedicated to characterizing and contextualizing the institution where the practicum took place.

The second chapter presents the Supervised Teaching Practicum carried out at the Escola Profissional de Música de Espinho during the 2024/2025 academic year. The third chapter is dedicated to the research project, in which ten excerpts from contemporary works for double bass are analyzed.

Keywords

Double Bass; Contemporary Music; Supervised Teaching Practice; Contemporary Excerpts; Extended Techniques; Practice.

Índice

<i>Resumo</i>	<i>iii</i>
<i>Abstract</i>	<i>iv</i>
<i>Índice de Figuras</i>	<i>2</i>
<i>Índice de Tabelas</i>	<i>3</i>
<i>Introdução</i>	<i>4</i>
<i>Capítulo 1 - Guia de Observação da Prática Musical</i>	<i>5</i>
<i>Capítulo II – Prática do Ensino Supervisionada</i>	<i>8</i>
<i>1 Introdução</i>	<i>9</i>
<i>2 Relatório das Aulas Individuais</i>	<i>9</i>
2.1 Contextualização	<i>9</i>
2.2 Cronograma das Aulas Individuais Observadas e Supervisionadas	<i>10</i>
<i>3 Relatório das Aulas de Classe de Conjunto</i>	<i>11</i>
3.1 Contextualização	<i>11</i>
3.2 Cronograma das Aulas de Classe de Conjunto Observadas e Supervisionadas	<i>12</i>
<i>4 Considerações finais</i>	<i>14</i>
<i>Capítulo III - Projeto de Investigação</i>	<i>15</i>
<i>1 Introdução</i>	<i>16</i>
<i>2 Revisão da Literatura</i>	<i>17</i>
<i>3 Análise dos Excertos</i>	<i>19</i>
3.1. <i>La Création du Monde</i> – Darius Milhaud	<i>19</i>
3.2. <i>Sinfonia</i> - Luciano Berio.....	<i>23</i>
3.3. <i>As Cinco Portas do Labirinto</i> – Fernando C. Lapa	<i>27</i>
3.4. <i>Lontano</i> - György Ligeti	<i>32</i>
3.5. <i>Lichtbogen</i> - Kaija Saariaho	<i>37</i>
3.6. <i>Anaklasis</i> – Krzysztof Penderecki	<i>40</i>
3.7. <i>Terrain</i> - Brian Ferneyhough	<i>46</i>
3.8. <i>Pantomime</i> - Sofia Gubaidulina	<i>52</i>
3.9. <i>Variations I</i> - John Cage.....	<i>58</i>
3.10. <i>L'Histoire du Soldat</i> - Igor Stravinsky.....	<i>65</i>
<i>4. Considerações Finais</i>	<i>71</i>

<i>Conclusão.....</i>	<i>73</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>74</i>
<i>Anexo – Registo da Aulas de Prática de Ensino Supervisionada</i>	<i>76</i>
Relatório Detalhado das Aulas Individuais dos Alunos A e B.....	77
Relatório Detalhado das Aulas de Classes de Conjunto	97

Índice de Figuras

<i>Figura 1.....</i>	<i>20</i>
<i>Figura 2.....</i>	<i>21</i>
<i>Figura 3.....</i>	<i>21</i>
<i>Figura 4.....</i>	<i>21</i>
<i>Figura 5.....</i>	<i>22</i>
<i>Figura 6.....</i>	<i>24</i>
<i>Figura 7.....</i>	<i>24</i>
<i>Figura 8.....</i>	<i>25</i>
<i>Figura 9.....</i>	<i>26</i>
<i>Figura 10</i>	<i>26</i>
<i>Figura 11</i>	<i>27</i>
<i>Figura 12</i>	<i>28</i>
<i>Figura 13</i>	<i>30</i>
<i>Figura 14</i>	<i>31</i>
<i>Figura 15</i>	<i>33</i>
<i>Figura 16</i>	<i>33</i>
<i>Figura 17</i>	<i>34</i>
<i>Figura 18</i>	<i>34</i>
<i>Figura 19</i>	<i>35</i>
<i>Figura 20</i>	<i>35</i>
<i>Figura 21</i>	<i>36</i>
<i>Figura 22</i>	<i>36</i>
<i>Figura 23</i>	<i>38</i>
<i>Figura 24</i>	<i>39</i>
<i>Figura 25</i>	<i>40</i>
<i>Figura 26</i>	<i>43</i>
<i>Figura 27</i>	<i>44</i>

<i>Figura 28</i>	45
<i>Figura 29</i>	46
<i>Figura 30</i>	47
<i>Figura 31</i>	48
<i>Figura 32</i>	49
<i>Figura 33</i>	50
<i>Figura 34</i>	51
<i>Figura 35</i>	51
<i>Figura 36</i>	52
<i>Figura 37</i>	53
<i>Figura 38</i>	54
<i>Figura 39</i>	56
<i>Figura 40</i>	57
<i>Figura 41</i>	62
<i>Figura 42</i>	63
<i>Figura 43</i>	64
<i>Figura 44</i>	67
<i>Figura 45</i>	67
<i>Figura 46</i>	68
<i>Figura 47</i>	69
<i>Figura 48</i>	70

Índice de Tabelas

<i>Tabela 2</i>	10
<i>Tabela 3</i>	12
<i>Tabela 1</i>	61

Introdução

A ideia inicial deste trabalho reside na premissa de que o ensino do contrabaixo deve acompanhar a evolução estética e técnica da música dos séculos XX e XXI. Para responder a este desafio, o documento encontra-se estruturado em dois capítulos principais, que articulam a vertente de investigação teórica com o relatório da prática pedagógica supervisionada.

O Terceiro capítulo é dedicado exclusivamente à investigação. Nele, procede-se à seleção e análise de uma coleção de dez excertos de música contemporânea escritos para o contrabaixo, incluindo obras de música de câmara e obras orquestrais. A escolha destes dez excertos baseia-se na necessidade de mapear as transformações da escrita idiomática do instrumento, abrangendo desde o rigor rítmico-métrico e a emancipação das pautas tradicionais até à total indeterminação das partituras gráficas. Cada excerto é abordado não apenas sob uma perspetiva puramente musicológica, mas também através de um prisma pedagógico. Analisam-se os desafios técnicos como o domínio de métricas assimétricas, a descodificação de sistemas geométricos ou a incorporação de técnicas estendidas (como o *pizzicato* Bartók, *glissandi* entre outros), fornecendo ferramentas didáticas estruturadas para o ensino do contrabaixo.

O Segundo Capítulo é dedicado ao Relatório de Estágio Profissional, focado na prática docente desenvolvida na Academia de Música de Espinho. Neste capítulo, descreve-se a minha prática pedagógica com os estudantes de contrabaixo e classe de conjunto, detalhando o planeamento de estratégias, a caracterização do meio escolar, os desafios metodológicos e o progresso dos alunos no domínio do instrumento.

Ao cruzar a investigação de repertório do primeiro capítulo com a ação pedagógica em Espinho no segundo, este trabalho ambiciona contribuir para a literatura didática do contrabaixo, defendendo que a música contemporânea não constitui um campo isolado do erudito, mas sim um veículo fundamental para a formação de músicos conscientes, versáteis e preparados para os desafios do panorama musical atual.

Capítulo 1 - Guia de Observação da Prática Musical

A Academia de Música de Espinho (AME) propôs, em outubro de 1989, a criação de uma escola profissional dedicada ao ensino artístico especializado. Após a sua aprovação, a Escola Profissional de Música de Espinho (EPME) tornou-se pioneira no país ao ministrar cursos profissionais de música, figurando entre as primeiras instituições privadas a obter o reconhecimento oficial do Ministério da Educação.

A criação da EPME integrou-se num programa nacional de escolas profissionais, promovido pelos Ministérios da Educação, do Emprego e da Segurança Social, através do GETAP. O modelo pedagógico adotado baseou-se nos programas oficiais dos conservatórios, conferindo à instituição um carácter estruturante. Atualmente, a AME gere dois estabelecimentos: a própria Academia, focada no ensino especializado, e a EPME, que ministra cursos profissionais do 7.º ao 12.º ano.

A EPME dispõe de uma infraestrutura diversificada, composta por:

- 13 salas para aulas individuais de instrumento e 4 salas específicas para percussão;
- 8 salas para aulas coletivas e 2 para classes de conjunto;
- Espaços destinados à iniciação musical.

O Auditório de Espinho, projeto integrante da AME e sede da Orquestra Clássica de Espinho (OCE), acolhe uma programação multidisciplinar regular (música, teatro, dança, conferências). Complementarmente, a escola oferece espaços de performance como a Sala de Audições Mário Neves e a Sala-estúdio.

Ao nível dos recursos documentais, a biblioteca/mediateca permite o acesso a um vasto acervo, essencial para a investigação dos alunos. Embora a escola disponha de várias salas de estudo, a elevada densidade populacional discente gera, por vezes, limitações de espaço, as quais têm sido mitigadas por um sistema de reserva e pela disponibilização de polos de estudo individual. As salas de aula de instrumento estão devidamente equipadas com o mobiliário e os recursos tecnológicos necessários ao exercício docente. A estrutura organizacional é complementada por diversos serviços administrativos, gabinetes pedagógicos, bar e espaços de convívio polivalentes.

A equipa docente da AME é composta por 46 professores da Componente Artística, 19 da Componente Sociocultural e 4 da Componente Científica, apoiados por serviços de psicologia e educação especial. A escola pratica políticas de apoio social, garantindo acesso gratuito a materiais pedagógicos e instrumentos a alunos com dificuldades económicas, bem como a isenção de propinas sob solicitação.

A oferta educativa divide-se entre o Curso Básico (7.º ao 9.º ano) e os Cursos de Instrumentista (10.º ao 12.º ano — Cordas, Teclas, Sopros e Percussão). Embora as componentes socioculturais e científicas sejam transversais, as disciplinas artísticas diferem em termos de especialização, sendo a Música de Câmara e a Prática de Acompanhamento elementos centrais no ensino secundário.

O projeto educativo da AME privilegia a experiência profissional através de estágios e apresentações públicas. A OCE, fundada em 1989 e dirigida pelo maestro Pedro Neves, assume um papel vital como plataforma de inserção no mercado de trabalho para alunos e jovens profissionais. Além da OCE, a escola promove a Orquestra de Jazz (fundada em 2008) e o Grupo de Percussão, fomentando uma oferta artística diversificada e a colaboração com solistas de renome internacional.

Capítulo II – Prática do Ensino Supervisionada

1 Introdução

O capítulo II descreve o estágio (Prática de Ensino Supervisionada), que realizei durante os meses de outubro de 2024 e junho de 2025, nas disciplinas de instrumento (contrabaixo) e de classe de conjunto (orquestra de cordas) do curso básico de instrumentista de cordas e teclas da Escola Profissional de Música de Espinho.

Tive a oportunidade de observar, cooperar e lecionar as aulas individuais de dois alunos de contrabaixo, onde me irei referir a eles por aluno A e aluno B de forma a manter o seu anonimato. Ambos os alunos são do curso básico, o aluno A do 1º grau e o aluno B do 5º e são alunos da professora Joana Vaz; e as aulas de orquestra de cordas são lecionadas pela professora Fabiana Fernandes.

Ao longo deste capítulo, irei apresentar uma descrição das aulas observadas; cooperadas e supervisionadas, fazendo uma descrição mais detalhada sobre elas, apresentando as dificuldades e maneiras utilizadas por mim e pelas professoras cooperantes para ajudar os alunos.

2 Relatório das Aulas Individuais

2.1 Contextualização

Os alunos têm uma aula semanal de 45 minutos todas as semanas. Cada um deve levar para as provas o seguinte material; uma peça, dois estudos e pelo menos uma escala. Com exceção dos alunos de primeiro grau que só tem de apresentar uma escala a partir do segundo semestre do mesmo ano.

Os alunos sobre a orientação da professora tocam sentados e com arco alemão.

O cronograma apresentado na Tabela 2 refere-se aos dois alunos (A e B). Tendo eles as aulas de instrumento no mesmo dia, em blocos sucessivos, acabei por organizar as aulas cooperadas e supervisionadas de forma igual para ambos.

No planeamento do ano letivo, a intenção inicial era integrar alunos do curso básico e do curso secundário. No entanto, devido a uma total incompatibilidade e indisponibilidade de horários, acabou por ser impossível acolher alunos destes dois níveis e não houve margem para conciliar as agendas. Assim, o trabalho descrito nesta tese foca-se exclusivamente nos alunos que foi possível integrar de forma viável.

2.2 Cronograma das Aulas Individuais Observadas e Supervisionadas

Tabela 1

Cronograma das Aulas Individuais Aluno A e B

	Aulas Observadas	Aulas Cooperadas	Aulas Lecionadas /Supervisionadas
Aula 1	X		
Aula 2	X		
Aula 3	X		
Aula 4		X	
Aula 5		X	
Aula 6		X	
Aula 7		X	
Aula 8		X	
Aula 9			X
Aula 10			X
Aula 11			X
Aula 12		X	

Aula 13		X	
Aula 14			X
Aula 15			X

3 Relatório das Aulas de Classe de Conjunto

3.1 Contextualização

Nesta orquestra de cordas estão presentes alunos entre o 7º e o 9º ano de escolaridade do ensino articulado (3º a 5º grau). Cada aula, acontece uma vez por semana e tem a duração de 1h30 minutos, dois blocos de 45 minutos. A orquestra é composta por 6 primeiros violinos, 4 segundos violinos, 4 violas, 5 violoncelos e 3 contrabaixos.

Todas as obras escolhidas são arranjos feitos para iniciantes a partir de obras do repertório sinfônico, músicas de filmes entre outros.

Obras trabalhadas pelos alunos ao longo do ano letivo:

1º semestre:

Little Symphony for Strings de Carl Reinecke; arr. Robert Longfield;

Sinfonia n. 5 de Tchaikovsky – Mannokian -ALBUM OF SYMPHONY THEMES;

Sinfonia n. 40 de Mozart - Mannokian -ALBUM OF SYMPHONY THEMES;

Red River Rapids de Robert Frost.

2º semestre:

Piratas das caraíbas de Klaus Badelt; arr. M. Kort;

Sinfonia Pastoral de L.V. Beethoven; arr. Richard Meyer;

Waltz n.2 de Dimitri Schostakovich.

Married Life (do filme da Pixar “UP”) de Michael Giacchino; arr. Trinity Chung.

3.2 Cronograma das Aulas de Classe de Conjunto Observadas e Supervisionadas

Tabela 2

Esquema das Aulas de Classe de Conjunto

	Aulas Observadas	Aulas Cooperadas	Aulas Lecionadas/ Supervisionadas
Aula 1	X		
Aula 2	X		
Aula 3	X		
Aula 4	X		
Aula 5		X	
Aula 6		X	
Aula 7		X	
Aula 8			X
Aula 9	X		
Aula 10	X		
Aula 11	X		
Aula 12	X		
Aula 13			X
Aula 14			X

Aula 15	X		
Aula 16	X		
Aula 17		X	
Aula 18	X		
Aula 19	X		
Aula 20	X		
Aula 21		X	
Aula 22	X		
Aula 23	X		
Aula 24	X		
Aula 25	X		
Aula 26	X		
Aula 27	X		
Aula 28	X		
Aula 29	X		
Aula 30			X

4 Considerações finais

A experiência da Prática de Ensino Supervisionada constituiu um marco fundamental na minha consolidação enquanto docente, proporcionando um espaço de experimentação real, reflexão crítica e maturação pedagógica. Esta prática permitiu-me expandir horizontes e entrar em contacto com novos métodos e abordagens de ensino. Esta imersão metodológica foi crucial para diversificar as minhas ferramentas didáticas, capacitando-me para responder de forma mais flexível e eficaz às necessidades específicas e aos ritmos diferenciados de aprendizagem dos alunos.

No entanto, o percurso do estágio também impôs desafios significativos que exigiram uma forte capacidade de adaptação. A maior dificuldade encontrada ao longo das aulas centrou-se, sem dúvida, na condução da prática de classe de conjunto. Ao contrário do regime de aulas individuais de instrumento, algo que eu já tinha familiaridade e experiência prévia, a gestão de uma classe coletiva revelou-se uma realidade inteiramente nova. Coordenar simultaneamente múltiplos alunos, gerir a dinâmica de grupo, manter a atenção coletiva e equilibrar as diferentes proficiências técnicas num contexto de orquestra exigiram um esforço substancial de superação e o desenvolvimento de novas competências de liderança e organização espacial e temporal.

Em suma, o estágio não só validou as minhas competências no ensino individual do contrabaixo, como me dotou das ferramentas essenciais para conduzir com confiança o trabalho de conjunto, resultando num crescimento profissional pleno e preparado para as exigências do mercado de trabalho no ensino da música.

Capítulo III - Projeto de Investigação

1 Introdução

O presente capítulo, dedicado à análise de excertos de música contemporânea para o contrabaixo, constitui uma compilação de dez passagens selecionadas criteriosamente com o intuito de abranger um vasto leque de estéticas e técnicas interpretativas, servindo como uma ferramenta de apoio ao estudo individual de cariz prático.

Um dos principais desígnios que motivou esta investigação prendeu-se com a premissa de introduzir a literatura musical contemporânea a estudantes de níveis menos avançados. Atualmente, constata-se que obras do século XX e XXI ainda assumem um espaço reduzido no panorama do contexto educativo tradicional. Face a esta lacuna, a presente coletânea foi estruturada de modo a englobar excertos com níveis diferentes de dificuldade e uma diversidade de técnicas estendidas, viabilizando a observação, a compreensão e a prática instrumental para qualquer estudante, independentemente do seu estágio de desenvolvimento.

Por conseguinte, a abordagem metodológica de cada obra estruturar-se-á em três eixos fundamentais: uma breve contextualização histórica da composição, uma análise formal e estética geral e, por fim, uma análise analítico-pedagógica de passagens específicas para o contrabaixo, com especial enfoque na resolução e execução das técnicas exigidas.

2 Revisão da Literatura

Para compreender plenamente o tema proposto, considero fundamental analisar o que a literatura atual oferece sobre a evolução estética e as ferramentas analíticas da música do século XX e XXI. Considero que a abordagem ao contrabaixo no repertório contemporâneo exige um distanciamento crítico das metodologias de estudo tradicionais. Perante o distanciamento da linearidade tonal o instrumentista não pode apoiar-se apenas na intuição mecânica. Assim sendo, a literatura musical do século XX e XXI assume um papel crucial na minha investigação, pois fornece a chave conceptual que me permite descodificar o texto musical e compreendê-lo melhor.

Ao abordar obras assentes na microtonalidade e na flutuação de texturas, a análise feita no trabalho de Richard Steinitz em *György Ligeti: Music of the Imagination*. Steinitz demonstra como Ligeti desenvolve o conceito de micropolifonia, onde as linhas individuais se anulam em prol de uma massa sonora contínua. Para mim, como contrabaixista, esta perspetiva teórica foi o suporte que validou a análise prática de *Lontano*. Em vez de procurar uma projeção solística individual, a literatura de Steinitz justifica a necessidade de um controlo absoluto de arco focado na fusão acústica e na estabilidade da afinação microtonal, onde o contrabaixo atua como a fundação grave de uma textura em constante metamorfose.

Esta transição da melodia para o plano tímbrico encontra o seu manifesto técnico no artigo de Kaija Saariaho, *Timbre and harmony: interpolations of timbral structures*. Saariaho teoriza a existência de um eixo (*clear/noisy*), onde o timbre substitui a harmonia tradicional através de transições graduais guiadas pela pressão e velocidade do arco, este artigo foi uma ferramenta crucial utilizada para descodificar *Lichtbogen*.

Por outro lado, quando o desafio da partitura se desloca para a saturação visual e a complexidade rítmica, os ensaios de Brian Ferneyhough compilados em *Collected Writings* assumem um papel estruturante. Aqui são discutidos os conceitos de figura e a fricção deliberada entre o instrumentista e a saturação notacional. Esta literatura permitiu-me encarar o excerto de *Terrain* sob um prisma pedagógico onde a sobrecarga da partitura não visa uma exatidão matemática, mas sim a ativação de uma energia de resistência física e

mental, mostrando que o esforço do intérprete contra o texto é o próprio motor expressivo da performance.

Esta organização formal rigorosa e de cariz quase matemático é expandida por Danuta Mirka em *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Mirka minucia o sistema de notação analítica e o estruturalismo sonoro de Penderecki, demonstrando como o ruído, os ataques percussivos e os clusters são organizados através de uma lógica interna estrita, demonstrando que mesmo o som mais violento e ruidoso obedece a um plano estrutural que o contrabaixista deve dominar na ponta dos dedos.

No plano da intertextualidade e da colagem cultural, o artigo de Tom Service para a revista *The Guardian* (*Symphony guide: Berio's Sinfonia*) oferece o enquadramento crítico ideal para a análise do terceiro andamento da *Sinfonia* de Luciano Berio. O artigo explora como Berio constrói um labirinto de citações musicais e textuais sobrepostas ao *scherzo* da Segunda Sinfonia de Mahler e fundamenta a necessidade de uma extrema flexibilidade estilística na condução do arco, exigindo que o instrumentista mude instantaneamente de uma articulação romântica e pesada para uma textura fragmentada e seca, reagindo à vertigem histórica que a obra propõe.

Finalmente, para compreender a transição histórica e a introdução de linguagens como o Jazz e o Nacionalismo na música do início do século XX, recorri à obra de Alex Ross, *The Rest is Noise*, especificamente para contextualizar o ambiente estético de *La Création du Monde* de Darius Milhaud. O livro detalha como os compositores do pós-guerra absorveram a urgência e o ritmo urbano do Jazz de Harlem. Esta contextualização histórica serve de base para a análise do excerto de Milhaud, onde o contrabaixo assume uma das raras funções de condução solística em estilo de fuga jazzística, exigindo uma clareza de articulação no *détaché* e no balanço rítmico.

Esta precisão e análise métrica são complementadas pelo artigo de Paul Berry na *Music Theory Online* (MTO), *Volume 15, Número 5*, utilizado para enquadrar a análise rítmica da obra *Pantomime* de Sofia Gubaidulina. Aqui são abordados aspetos de estrutura, sintaxe e as complexidades de condução motora em obras de matriz contemporânea.

3 Análise dos Excertos

3.1. *La Création du Monde* – Darius Milhaud

La Création du Monde composta em 1922 e estreada em 1923, representa o momento de colisão entre o jazz americano e a tradição clássica europeia.

Alex Ross, no livro: *The Rest is Noise*, descreve a viagem de Milhaud aos EUA em 1922. Ele narra como Milhaud ia aos clubes do Harlem com o poeta Robert Goffin e ficava fascinado pela força rítmica do jazz. Ross destaca que, enquanto outros compositores naquela época viam o jazz como uma piada ou algo exótico, Milhaud via-o como uma forma de arte profunda e séria.

O nome da obra vem do ballet para o qual a música foi escrita. O Libreto foi escrito por Blaise Cendrars e o enredo baseia-se em lendas folclóricas da África Central.

Para evocar o som das bandas de jazz que ouviu nos Estados Unidos, Milhaud abandonou a orquestra sinfónica tradicional e escreveu para um ensemble de 17 músicos, sendo estes:

Madeiras:

- 2 Flautas (um instrumentista também toca Piccolo);
- 1 Oboé;
- 2 Clarinetes
- 1 Saxofone Alto; (por vezes substituindo o papel que seria da viola de arco);
- 1 Fagote.

Metais:

- 1 Trompa;
- 2 Trompetes;
- 1 Trombone.

Percussão (1 único percussionista, mas com um "set" variado).

Cordas:

- 2 Violinos;
- 1 Violoncelo;
- 1 Contrabaixo.

Teclado:

- 1 Piano.

Após uma introdução calma e melancólica, o ritmo muda. O contrabaixo entra sozinho para iniciar a fuga, o que não é muito comum numa obra de música de câmara, demonstrando assim a intenção do compositor em dar destaque à secção rítmica do jazz. Nesta fuga o contrabaixo tem o papel de sujeito, seguido do trombone, saxofone alto e por fim o trompete.

Ao contrário de uma fuga clássica, onde as entradas seriam por quintas (Ré - Lá), Milhaud constrói uma sobreposição por intervalos de segundas e terceiras, criando uma densidade harmónica de Jazz.

O contrabaixo estabelece o solo em Ré Dórico (Figura 1). O trombone entra em Mi (Figura 2), sendo uma entrada um tom acima da tónica criando uma tensão de "nona" imediata. O saxofone alto entra em Fá Sustenido (Figura 3), e o trompete volta a Ré (Figura 4), fechando o ciclo e reafirmando a tónica

Figura 1

Excerto La Creation Du Munde – Contrabaixo



Nota. O excerto ilustra o início do solo de contrabaixo, retirado de *La Création du Monde* (p. 9), de D. Milhaud, 1929, Éditions Max Eschig.

Figura 2

Excerto *La Creation Du Mund* –Trombone



Nota. O excerto ilustra o início do solo de trombone, retirado de *La Création du Monde* (p. 9), de D. Milhaud, 1929, Éditions Max Eschig.

Figura 3

Excerto *La Creation Du Mund* - Saxofone Alto



Nota. O excerto ilustra o início do solo de saxofone alto, retirado de *La Création du Monde* (p. 9), de D. Milhaud, 1929, Éditions Max Eschig.

Figura 4

Excerto *La Creation Du Mund* - Trompete



Nota. O excerto ilustra o início do solo de trompete, retirado de *La Création du Monde* (p. 10), de D. Milhaud, 1929, Éditions Max Eschig.

O solo é uma melodia simples, em Ré Dórico, que serve de base para que o compositor possa depois sobrepor as outras tonalidades e criar a politonalidade.

O tema é bastante sincopado, uma característica do jazz, para além disso o solo é exposto, tendo pouco acompanhamento, o que permite ao ouvinte fixar bem a melodia antes de o trombone entrar com o Mi. Esta falta de um acompanhamento mais denso é bastante comum nos solos de contrabaixo devido ao seu registo muito grave, que inevitavelmente acaba por ficar atrás de outros instrumentos mais agudos.

Figura 5

Excerto *La Creation Du Mund*



Nota. O excerto ilustra o solo completo do contrabaixo, retirado de *La Création du Monde* (p. 9), de D. Milhaud, 1929, Éditions Max Eschig.

Embora seja um tema simples, não apenas este solo, mas a obra completa, apresenta desafios rítmicos, que embora bastante comuns para músicos de jazz, se tornam mais desafiantes para quem está maioritariamente habituado à música clássica “tradicional”.

Enquanto o piano ou a percussão mantêm uma pulsação estável em compasso quaternário, outros instrumentos podem estar a tocar figuras que sugerem um ternário ou ritmos irregulares, isso, por vezes, dá a sensação de que os instrumentos estão em conversas paralelas, mas acabam por se cruzam nos tempos fortes de cada compasso. Neste contexto o piano e o contrabaixo funcionam muitas vezes como a secção rítmica, mantendo o *beat* que Milhaud importou do jazz americano, utilizando acentuações (>), que aparecem em notas que num contexto clássico são notas mais leves.

Tocar com o arco mantendo o balanço e a articulação do jazz é um dos maiores desafios na interpretação de obras influenciadas por este género, como as de Darius Milhaud. A transição da técnica clássica para a linguagem do jazz exige um controlo de arco diferente.

Na tradição clássica, o instrumentista de cordas é ensinado a procurar uma condução de arco linear, sustentada e com uma distribuição homogénea do peso para produzir um som focado. No jazz, a articulação exige algumas acentuações, *ghost notes* e um sentido de *swing* que contraria a simetria clássica.

Neste género musical, o balanço rítmico vive da acentuação dos tempos fracos (os contratempos). Para um músico clássico, habituado a colocar o peso natural do arco no tempo

forte, esta troca de prioridades torna-se algo que requer alguma prática. Usando o *pizzicato* torna o papel percussivo e rítmico do contrabaixo no jazz mais fácil por ser um ataque mais direto. O ataque oferece uma definição rítmica clara e um decaimento natural do som que assenta na perfeição na secção rítmica, eliminando o atrito contínuo que o arco provoca.

O *Gypsy Jazz*, é um exemplo que demonstra que é possível atingir uma liberdade de expressão total com o arco, no entanto, os violinistas deste género desenvolvem uma técnica de arco baseada em golpes curtos, saltados e em fricções muito localizadas perto do talão, priorizando o ritmo, e no caso de desempenhar uma função solística, desenvolvem uma técnica de arco que permite a fluidez natural necessária. O músico clássico tem mais dificuldade em libertar-se dessa rigidez porque está programado para o controlo do timbre, enquanto o jazz exige uma cedência desse controlo em prol do balanço e da improvisação espontânea.

3.2. *Sinfonia* - Luciano Berio

Obra escrita para o 125º aniversário da Orquestra Filarmónica de Nova Iorque e dedicada a Leonard Bernstein, é uma colagem massiva de textos e citações musicais e não uma "sinfonia" no sentido clássico. Originalmente tinha quatro andamentos, onde, no ano seguinte, foi acrescentado um quinto. Nesta obra Berio estava interessado na fronteira entre a música e a fala, utilizando por isso 8 vozes, possibilitando assim o espectro completo da voz humana.

O terceiro andamento é construído sobre o esqueleto do *Scherzo* da *Sinfonia n.º 2* de Mahler. Como aponta Osmond-Smith (1991, p. 53), Berio faz desta música a base de um caos onde mistura excertos que vão desde *La Valse* de Ravel até *La Mer* de Debussy, passando por *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, o *Concerto para Violino* de Berg e *Pli selon pli* de Boulez, entre outras obras.

O compositor utiliza um recurso que se aproxima dos *ostinati* utilizados em obras de Mahler onde a repetição rítmica insistente não serve apenas como base harmónica, mas sim como um elemento gerador de tensão. Um exemplo desse *ostinato* é o terceiro andamento da sinfonia Nº 1 de Mahler ("*Titã*"), onde um *ostinato* rítmico nos tímpanos acompanha o famoso solo de contrabaixo. Em Berio estes *ostinati* vão aparecendo ocasionalmente no terceiro

andamento da sua obra. Os contrabaixos mantêm o movimento constante de colcheias, (Figura 6), por vezes juntos com os violoncelos, funcionam como o metrônomo enquanto as vozes transitam de citações dos compositores já falados anteriormente.

Figura 6

Excerto Luciano Berio – Sinfonia - Ostinato



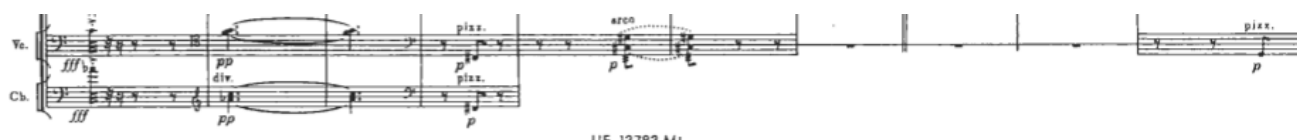
Nota. O excerto mostra o exemplo do *ostinato* no contrabaixo, retirado do terceiro andamento da obra *Sinfonia* (p. 35), de Berio, L. 1972, Universal Edition.

Berio sobrepõe camadas que por vezes desestabilizam a percepção do tempo forte. O contrabaixista deve manter a pulsação e articulação non legato muito clara, servindo de guia para o maestro e para os cantores.

Diferente de Mahler, onde as dinâmicas acompanham o fraseado melódico, Berio utiliza o contrabaixo para criar cortes abruptos de volume. Em muitas ocasiões o naipe tem de passar de um *pp* quase inaudível para acentos súbitos de *sfz* (*sforzato*) ou *f*. No contrabaixo, devido à inércia que as cordas graves possuem, fazer um ataque forte e voltar imediatamente ao silêncio rítmico de Mahler exige uma coordenação de arco e um abafamento de cordas (com a mão esquerda) extremamente precisos.

Figura 7

Excerto Luciano Berio – Sinfonia - Dinâmicas no Contrabaixo



Nota. O excerto mostra o exemplo das dinâmicas extremas no contrabaixo, retirado do terceiro andamento da obra *Sinfonia* (p. 34), de Berio, L. 1972, Universal Edition.

Nesta passagem, Figura 7, é possível observar o Choque Dinâmico (*fff* vs *pp*), onde o instrumentista ataca uma nota em *fortíssimo* (*fff*) com acento, e logo no compasso seguinte cai drasticamente para *pianíssimo* (*pp*), não havendo *diminuendo* sendo um corte bastante seco. Algo parecido acontece logo após a nota pedal em *pp*, onde podemos ver a indicação de *pizz* (*pizzicato*) com uma dinâmica de *piano* (*p*), o que exige, mais uma vez, que o músico pare a vibração da corda instantaneamente para iniciar o novo ataque pontual. Este controle de dinâmicas e acentuações em um naipe de oito contrabaixos requer muita coordenação e precisão.

O excerto seguinte, Figura 8, também do terceiro andamento, é completamente diferente, neste, a dificuldade é maioritariamente a velocidade requerida. As passagens de semicolcheias e fusas são notas sobrepostas á estrutura antiga, onde se mantêm um compasso ternário (3/8).

Figura 8

Excerto Luciano Berio - Sinfonia – Passagem de Semicolcheias e Fusas



Nota. O excerto mostra o exemplo das passagens de semicolcheias e fusas, retirado do terceiro andamento da obra *Sinfonia* (p. 51 a 54), de Berio, L. 1972, Universal Edition.

O uso de *Springbogen (spiccato)* em *pp* é uma técnica para criar uma textura de estática ou ruído de fundo, (Figura 9).

Tecnicamente, o contrabaixista precisa de uma coordenação motora e resistência bastante precisa para manter o arco a saltar levemente sem deixar que a nota se torne demasiado pesada e sem atrasar. Para além disso, a secção final desta passagem ainda fica mais desafiante devido à nota dó que se mantém nas duas fusas finais de cada grupo de quatro, enquanto as duas primeiras vão subindo na escala.

Figura 9

Excerto Luciano Berio - Sinfonia—Pequena Parte da Passagem de Fusas



Nota. O excerto mostra o exemplo de uma pequena parte da passagem de fusas, retirado do terceiro andamento da obra *Sinfonia* (p. 54), de Berio, L. 1972, Universal Edition.

Estes intervalos que vão aumentando gradualmente, juntamente com a velocidade das fusas torna esta passagem extremamente difícil, não só para a mão esquerda, que tem de subir e descer a escala rapidamente, mas também para o arco que tem de manter o *Springbogen* e por vezes entre três cordas (Figura 10 e 11).

Figura 10

Excerto Luciano Berio - Sinfonia— Exemplo da Passagem Entre Três Cordas



Nota. O excerto mostra o exemplo da passagem entre três cordas, retirado do terceiro andamento da obra *Sinfonia* (p. 54), de Berio, L. 1972, Universal Edition.

Figura 11

Excerto Luciano Berio - Sinfonia



Nota. O excerto mostra o exemplo da secção final da passagem rápida, retirado do terceiro andamento da obra *Sinfonia* (p. 53 e 54), de Berio, L. 1972, Universal Edition.

3.3. *As Cinco Portas do Labirinto* – Fernando C. Lapa

Esta próxima obra trata-se de uma obra a solo para contrabaixo escrita por Fernando Lapa dedicada ao professor Florian Petzborn.

O segundo andamento, a secção da obra que será analisada, é intitulado "*Sostenuto*". Este andamento explora profundamente a expressividade e o diálogo entre o contrabaixo e o piano. Em termos técnicos, este andamento afasta-se da pulsação rítmica vincada para se focar em texturas mais fluidas e gestos líricos.

***Glissandi* e Continuidade Sonora**

O andamento abre e fecha com o uso extensivo de *glissandi*, característica muito presente.

O glissando consiste em deslizar um dedo da mão esquerda sobre a corda enquanto esta vibra, alterando a altura da nota de forma contínua, sem existir a articulação que acontece quando se muda a direção do arco ou se troca o dedo da mão esquerda.

Para que essa mudança seja natural e fluida, o instrumentista deve controlar a velocidade da mão esquerda de forma a não ficar uma transição muito mecânica. Frequentemente, neste andamento, os *glissandi* do contrabaixo ocorrem enquanto o piano executa gestos ascendentes rápidos em *pp*, exigindo uma sincronização perfeita entre os dois instrumentos.

Figura 12

Fernando C. Lapa – *As Cinco Portas do Labirinto* – Exemplo dos Glissandi na Parte de Contrabaixo



Nota. O excerto mostra o exemplo dos glissandi, retirado de *As Cinco Portas Do Labirinto: für Kontrabass und Klavier* (1999) (p. 9), por Lapa, F. C., 2000, Low Note Musikverlag K. Schruff. Copyright 2000 por Low Note Musikverlag K. Schruff.

Trilos

Aparecem em momentos de tensão ou transição, muitas vezes em conjunto com crescendos (*cresc. sempre*), o desafio é; manter o *trilo* claro e rítmico enquanto a dinâmica evolui.

Agitação e Contrastes Dinâmicos (*Agitato*)

A secção central do andamento, número de ensaio 17, introduz a indicação *agitato*, onde o contrabaixo executa figuras rápidas que contrastam com o início estático. A dinâmica sobe até ao *ff* exigindo uma projeção sonora máxima e um uso vigoroso do arco.

Passagens como o *p subito* e os acentos *sf* (*sforzando*) seguidos de diminuendos (*sf dim.*) também requerem um controlo e preparação muito preciso.

O Compasso

Analisando a partitura, o segundo andamento, apresenta uma gestão do tempo e de compasso que é muito característica da música contemporânea, onde a métrica serve mais como uma organização visual do que como uma pulsação rígida. O andamento está escrito predominantemente em 3/4, mas Fernando Lapa utiliza várias estratégias para "esconder" a barra de compasso e criar a sensação de que o tempo se perde. Ao contrário de um compasso ternário clássico (Forte-fraco-fraco), o compositor usa muitas ligaduras de prolongamento e *glissandi* que atravessam a barra de compasso, isto faz com que o ouvinte perca a noção de onde começa o primeiro tempo.

O compositor sugere um carácter livre, isto dá liberdade ao intérprete para alargar o compasso nos momentos de *glissando* e encurtar nos momentos de maior tensão. Existem pausas, notas com fermata e cortes que interrompem o fluxo do 3/4, obrigando o músico a redefinir o tempo constantemente.

Também é possível ver que ao lado no nome do segundo andamento aparece um símbolo chamado de *gruppetto*, parecido com o acento til (~). Nesta obra, esse símbolo não é um ornamento barroco (como seria em Mozart ou Haydn), mas sim uma indicação de carácter estrutural. O símbolo do *gruppetto* ao lado do título sugere que este andamento tem uma natureza circular ou aberta, reforçando a ideia de flutuação. Ao contrário de uma indicação rígida, ele avisa o músico que o tempo deve ser maleável.

O compositor refere na nota introdutória que a ordem das peças pode ser alterada ou que podem ser repetidas, não sendo obrigatório seguir a estrutura habitual.

Nas páginas seguintes, 20 e 21, apresento o segundo andamento completo.

Figura 13

Fernando C. Lapa – *As Cinco Portas do Labirinto* – Primeira Página do Segundo Andamento

II. Sostenuto ∞

1

gliss.

p

mf

pizz.

f

cresc. poco a poco

arco

gliss.

tr

cresc. sempre

2

♩ = 60 cantando

f

dim. molto

mf

dim.

3

4

5

6

dim.

© Copyright 2000 by Low Note Musikverlag K. Schruff, Aachen, Germany - KS 2027
Photocopying is illegal and prevents us from publishing newer editions like this one!

Nota. A figura mostra a primeira página do segundo andamento da obra, tirado de *As Cinco Portas Do Labirinto: für Kontrabass und Klavier* (1999) (p. 9), por Lapa, F. C., 2000, Low Note Musikverlag K. Schruff. Copyright 2000 por Low Note Musikverlag K. Schruff.

Figura 14

As Cinco Portas do Labirinto – Segunda Página do Segundo Andamento

7 *p*

8 *sf mp molto cresc.*

9 *f*

10 *tr*

11 *gliss.*

12 *ff*

13 *p subito*

14

15 *f*

16

17 *agitato*

18 *mf*

19 *ff*

20 *sf dim.*

21 *tr*

22 *gliss.*

23 *mf*

24 *gliss.*

cresc.

cresc. sempre

dim.

rull. poco a poco

pp

© Copyright 2000 by Low Note Musikverlag K. Schruff, Aachen, Germany - KS 2027
Photocopying is illegal and prevents us from publishing more editions like this one!

Nota. A figura mostra a segunda página do segundo andamento da obra, retirado de As Cinco Portas Do Labirinto: für Kontrabass und Klavier (1999) (p. 10), por Lapa, F. C., 2000, Low Note Musikverlag K. Schruff. Copyright 2000 por Low Note Musikverlag K. Schruff.

3.4. *Lontano* - György Ligeti

Lontano significa distante ou ao longe em italiano. A principal inspiração de Ligeti foi a exploração da perspectiva sonora.

Ligeti descreveu a obra, nas notas de programa originais e em textos e entrevistas subsequentes à estreia, como se estivéssemos a abrir uma janela para um passado musical distante e víssemos apenas contornos nebulosos.

Ligeti inspirou-se nas grandes massas sonoras do romantismo tardio, como as sinfonias de Bruckner. Ele queria capturar aquela sensação de profundidade dessas orquestras, mas usando uma linguagem técnica moderna.

A micropolifonia

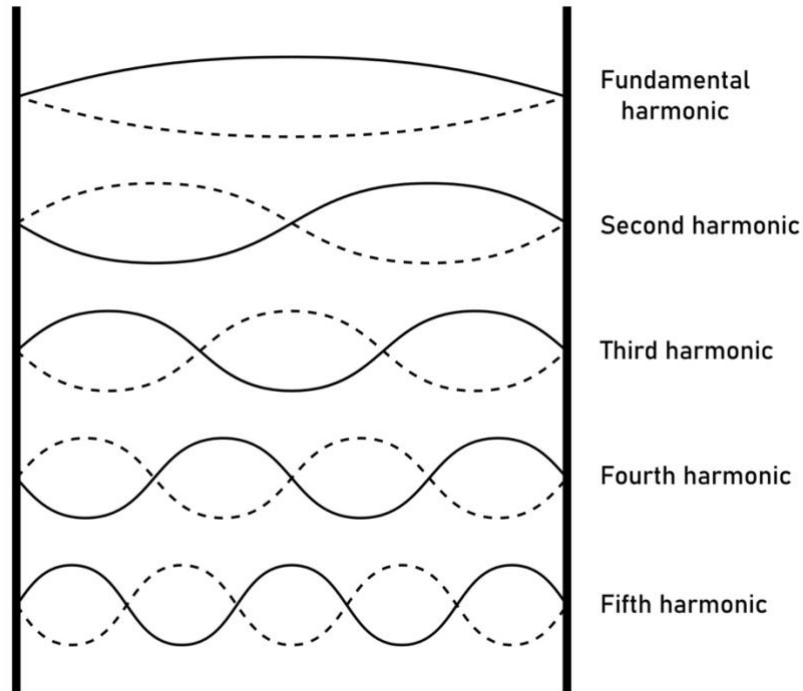
A obra é o exemplo perfeito da micropolifonia, uma técnica inventada por Ligeti.

A micropolifonia consiste numa textura polifônica extremamente densa, onde um grande número de vozes toca linhas melódicas independentes, mas de tal forma intrincada que as vozes individuais se tornam impercetíveis. O resultado é uma massa sonora contínua, chamado de *cluster*, que está em constante evolução, é por isso que, na partitura é possível observar que os instrumentos têm entradas tão complexas e desfasadas, o objetivo é que o ouvinte não consiga distinguir o ataque de cada nota.

Para Ligeti, o contrabaixo era a base desta visão. Ele precisava que os instrumentos graves funcionassem como a âncora que sustenta os harmônicos superiores, sem uma base estável e quase imóvel dos graves no início e no fim da peça, a sensação de "espaço infinito" que ele pretendia criar não seria possível.

Figura 15

Série de Harmônicos



Ligeti foca-se numa harmonia gradual, onde cada instrumento vai entrando gradualmente expandindo assim o acorde, como podemos observar logo no início da obra, onde está escrito *Sostenuto Espressivo*, juntamente com *pppp* e *cresc.* para todos os instrumentos, bem como a indicação para os violoncelos e contrabaixos para não alterar a direção do arco quando mudar a nota (Figura 16).

Figura 16

György Ligeti – Lontano – Notas de rodapé

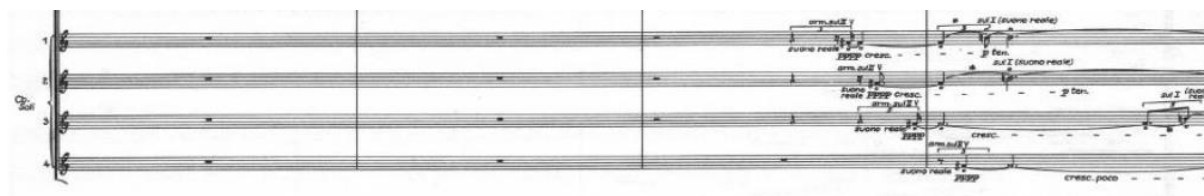
• Vle., Cb.: kein Bogenwechsel beim Tonhöhenwechsel.
Vle., Cb.: no change of bow when moving from one pitch to another.

Nota. A figura mostra a nota de rodapé, retirado de *Lontano: für großes Orchester* (p. 8), por Ligeti, G., 1967, Schott. Copyright 1967 por B. Schott's Söhne.

Para um contrabaixista, estas entradas exigem um controlo de arco extremo para iniciar a vibração da corda de maneira impercetível. A afinação também apresenta alguma dificuldade, não só pela polifonia, que já começou a ser desenvolvida nos compassos anteriores, mas também porque muitas vezes as frases são *divis.*, e embora toquem todos a mesma nota, as entradas são em tempos diferentes, mas têm de manter a afinação dessa mesma nota pelo naípe. Entradas como esta acontecem várias vezes durante a obra, como se pode ver na Figura 17 e na Figura 18

Figura 17

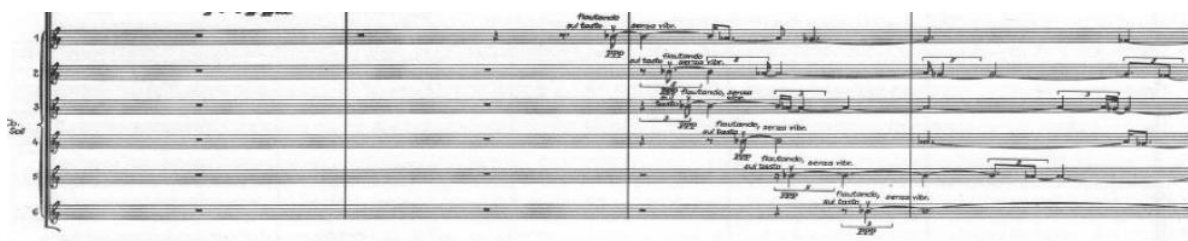
György Ligeti – Lontano



Nota. O excerto mostra o exemplo das entradas do contrabaixo, retirado de Lontano: für großes Orchester (p. 8), por Ligeti, G., 1967, Schott. Copyright 1967 por B. Schott's Söhne.

Figura 18

György Ligeti – Lontano



Nota. O excerto mostra o exemplo das entradas do contrabaixo, retirado de Lontano: für großes Orchester (p. 29), por Ligeti, G., 1967, Schott. Copyright 1967 por B. Schott's Söhne.

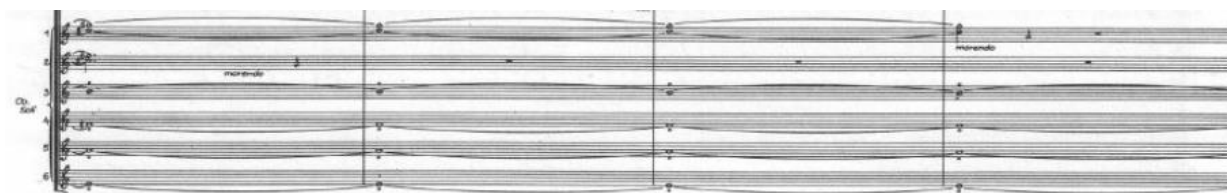
Uso de Harmónicos Naturais

Nesta secção, Ligeti começa a estratificar o som, pedindo notas muito específicas aos contrabaixos para criar uma textura cristalina.

Os contrabaixos em *divisi*. sustentam notas longas com indicação de harmônicos, Figura 19, no registo agudo. O desafio aqui é manter a pureza necessária para se fundir com as flautas e clarinetes que tocam no registo agudo, criando o efeito de distância.

Figura 19

György Ligeti – *Lontano*



Nota. O excerto mostra o exemplo dos harmônicos naturais, retirado de *Lontano: für großes Orchester* (p. 13), por Ligeti, G., 1967, Schott. Copyright 1967 por B. Schott's Söhne.

O Registo Extremo Grave

Perto do final da obra, o contrabaixo desce às profundezas do seu registo, onde será necessário um contrabaixo de 5 cordas ou com extensão, fazendo o contraste com os harmônicos da Figura 19.

O compositor pede um *morrendo* nestas notas graves, Si e Dó, como se pode observar nas Figuras 20, 21. Para conseguir fazer este *morrendo* é necessário controlar muito bem a pressão e velocidade para se conseguir manter a ressonância natural do instrumento, caso contrário o arco irá travar na corda cortando o som e aniquilando o efeito pretendido.

Figura 20

György Ligeti – *Lontano*



Nota. O excerto mostra o exemplo do registo grave (Notas Ré de Dó Sustenido), retirado de *Lontano: für großes Orchester* (p. 39), por Ligeti, G., 1967, Schott. Copyright 1967 por B. Schott's Söhne.

Figura 21

György Ligeti – Lontano



Nota. O excerto mostra o exemplo do registo grave (Nota Ré), retirado de Lontano: für großes Orchester (p. 40), por Ligeti, G., 1967, Schott. Copyright 1967 por B. Schott's Söhne.

Figura 22

György Ligeti – Lontano



Nota. O excerto mostra o exemplo do registo grave (Nota Dó Sustenido), retirado de Lontano: für großes Orchester (p. 40), por Ligeti, G., 1967, Schott. Copyright 1967 por B. Schott's Söhne.

Durante a obra aparecem outras referências que merecem ser mencionadas, embora não precisem de uma análise muito detalhada.

senza vibrato: Para evitar o aspeto romântico e manter o som puro e estático.

con sordino: a utilização de surdina, frequentemente presente nesta obra com o objetivo de filtrar as frequências altas do instrumento

O (zero sobre a nota): Indica o uso de cordas soltas ou harmónicos naturais para uma ressonância máxima, contrariando a técnica anterior.

3.5. *Lichtbogen*- Kaija Saariaho

Lichtbogen de 1986, é uma das obras mais fascinantes de Kaija Saariaho. O título significa "Arcos de Luz" e foi inspirado pela observação das auroras boreais no Ártico. Esta obra foi escrita para nove músicos: uma flauta em Dó (piccolo e flauta alto em Sol); percussão (um instrumentista com set variado); um piano; uma harpa; nas cordas tem dois violinos, uma viola, um violoncelo e um contrabaixo e por fim *live electronics*.

Aqui, a eletrônica não funciona como uma banda sonora pré-gravada, mas sim como uma extensão dos instrumentos acústicos. A compositora utiliza o que se chama de processamento em tempo real (*live electronics*).

Como referido no artigo escrito pela própria compositora "Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures" no jornal Contemporary Music Review, ela descreve como utilizou o computador pela primeira vez para analisar o som dos instrumentos e como transformou essa análise em harmonia e eletrônica.

Resumidamente esse processo funciona da seguinte forma: Os microfones captam o som do contrabaixo, por exemplo, e enviam-no para um computador, originalmente usando o sistema *CHANT* do *IRCAM*, de seguida o computador analisa o espectro da nota que está a ser tocada e altera-o devolvendo pelas colunas uma versão ampliada e transformada desse mesmo som.

Existem três processos principais em *Lichtbogen* sendo eles:

Harmonização e Transposição: O computador pega na nota de um instrumento e cria "sombras" dessa nota em diferentes intervalos, muitas vezes quartos de tom. Isto cria a ilusão de que existem vários contrabaixos a tocar em simultâneo, criando uma massa sonora densa embora seja apenas um instrumentista.

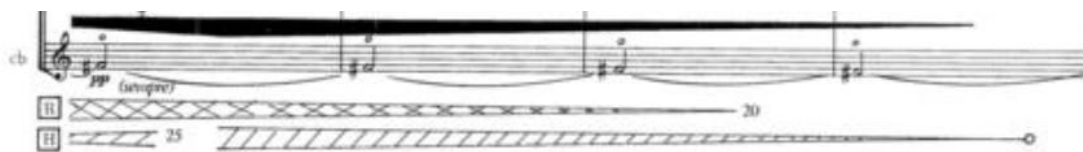
Reverberação Infinita: A compositora usa a eletrônica para fazer com que as notas curtas, como pizzicatos, tenham mais ressonância. Isto significa que as pausas na partitura são preenchidas pelo som nas colunas.

Filtros de Ressonância: A eletrônica acentua certos harmônicos da série harmônica, se o contrabaixista toca uma nota, o computador pode isolar essa frequência e fazê-la soar mais alto do que a nota fundamental.

Para os instrumentistas isto cria uma dinâmica diferente de um conjunto clássico. Aqui é preciso estar atento a algumas questões menos convencionais, como tocar para o microfone, caso um ataque seja demasiado brusco o processador pode criar um estalido desagradável. Em certas secções, existem os chamados *triggers*, que são momentos em que alguém, ou o próprio som, ativa uma mudança no computador, os músicos têm de ouvir o resultado nas colunas e ajustar o seu timbre e dinâmica para que o instrumento acústico e a eletrônica estejam a trabalhar em conjunto. As entradas também têm de ser bastante precisas para que o efeito eletrónico aconteça no momento certo da partitura.

Figura 23

Kaija Saariaho – Lichtbogen - “Símbolo do Ruído”

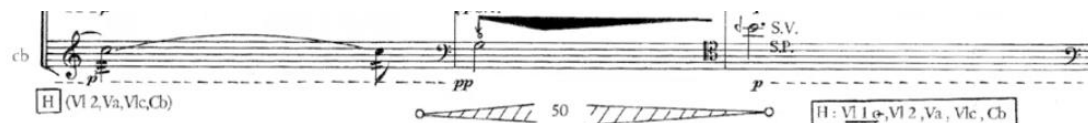


Nota. O excerto ilustra o “Símbolo do Ruído”, retirado de *Lichtbogen: For nine musicians and live electronics* (p. 16), por Saariaho, K., 1992, Edition Wilhelm Hansen Helsinki AB. Copyright 1992 por Edition Wilhelm Hansen Helsinki AB.

Uma das técnicas mais usadas em toda a obra é o “Símbolo de Ruído”, a barra mais escura da Figura 23. Como referido na nota introdutória, este símbolo tem o objetivo distorcer o som até a nota desaparecer e ficar apenas um ruído metálico, chamado “*scratch tone*”. Para isso, coloca-se pressão no arco, quanto mais espessa é a linha mais pressão se coloca e consequentemente mais ruído. Neste excerto o instrumentista tem de criar um efeito parecido ao crescendo e diminuendo, mas em vez de dinâmicas tem ruído.

Figura 24

Kaija Saariaho – *Lichtbogen* - Excerto que Inclui o “Símbolo do Ruído”; Tremolo; S.P e S.V



Nota. O excerto ilustra o “Símbolo do Ruído”; tremulo; S.P e S.V, retirado de *Lichtbogen: For nine musicians and live electronics* (p. 29), por Saariaho, K., 1992, Edition Wilhelm Hansen Helsinki AB. Copyright 1992 por Edition Wilhelm Hansen Helsinki AB.

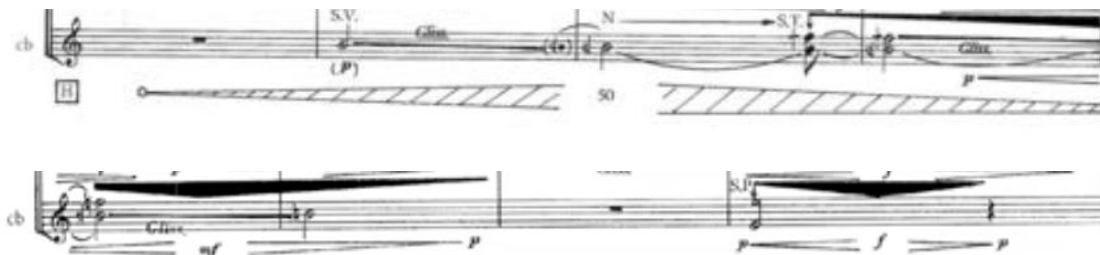
Este excerto, Figura 24, embora limitado a apenas três compassos, condensa uma elevada densidade de desafios técnicos num curto espaço de tempo. A escrita exige a leitura de três claves distintas para notas situadas em registos muito afastados, começando com um Dó agudo em clave de Sol executado em *trémolo*, seguido de um Sol grave em clave de Fá caracterizado por uma textura de ruído, e culminando num Si microtonal, em clave de Dó.

A complexidade desta última nota é acentuada pela exigência de ser tocada um quarto de tom abaixo, representada pelo símbolo de um bemol invertido, sem vibrato (*senza vibrato*, S.V) e *sul ponticello* (S.P), o que torna a precisão da afinação e a gestão das mudanças bruscas de posição e técnica um dos momentos mais exigentes da obra.

Como podemos ver no excerto seguinte, (Figura 25), estas técnicas continuam, agora, juntamente com *glissandi* e cordas dobradas, adicionando mais dificuldades de afinação e controlo de arco. Aqui, o arco precisa de ser extremamente fluido de forma a ser um *glissando* suave juntamente com o ruído requerido. Uma falha no controlo do arco acaba por quebrar completamente o efeito requerido pela compositora.

Figura 25

Kaija Saariaho – Lichtbogen



Nota. O excerto ilustra o aglomerado de técnicas utilizadas, retirado de *Lichtbogen: For nine musicians and live electronics* (p. 24), por Saariaho, K., 1992, Edition Wilhelm Hansen Helsinki AB. Copyright 1992 por Edition Wilhelm Hansen Helsinki AB.

3.6. *Anaklasis* – Krzysztof Penderecki

Anaklasis é uma obra escrita entre 1959 e 1960, para orquestra de cordas composta por 20 violinos, 8 violas, 8 violoncelos e 6 contrabaixos e grupos de percussão de 6 executantes, é uma das obras fundadoras do “Sonorismo Polaco”, referido no livro da autora Danuta Mirka, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*.

Nesta fonte, a autora explica que ao contrário de outros estilos musicais onde o valor do som em si era um resultado secundário de procedimentos composicionais ligados à melodia, harmonia e ritmo, no sonorismo ocorre o inverso. O valor puro do som torna-se o principal pilar de construção da estrutura musical, governando e até mesmo expulsando ou substituindo os restantes parâmetros musicais (como a melodia, a harmonia, a métrica e o ritmo, que passam a ser meros “subprodutos”).

Os conceitos musicais tradicionais aplicavam-se às relações entre notas/sons individuais. No entanto, as regulações “sonorísticas” operam ao nível de vastos campos sonoros, blocos ou massas sonoras. Devido a esta característica, a música “sonorística” é também identificada pelos termos correspondentes *Klangzeilenmusik* (em alemão) ou *sound-mass music* (em inglês).

O timbre é considerado a categoria mais decisiva para determinar o valor de uma dada massa sonora, a dependência entre o valor do som e o timbre é tão estreita que, em vários artigos da época, os dois conceitos eram tratados praticamente como sinónimos.

O timbre, sendo um parâmetro complexo, é percebido no sonorismo como uma função direta da técnica instrumental (o toque) e da orquestração. Os novos e invulgares valores sonoros das obras sonorísticas foram obtidos, antes de mais, através do uso de técnicas de execução totalmente novas e atípicas (*touch-effects*), sendo aplicados e enriquecendo a produção de som nos instrumentos tradicionais de formas nunca previstas ou utilizadas na história da música.

Diferente de outros expoentes da vanguarda ocidental (como Boulez, Stockhausen ou Cage) que explicavam detalhadamente as suas premissas em manifestos e palestras, os “sonoristas” polacos evitaram fazer declarações públicas sobre as bases estéticas ou procedimentos tecnológicos do seu trabalho. Isto fez com que os críticos da época tivessem de definir o estilo baseando-se puramente nas suas impressões auditivas e na análise visual das partituras, uma vez que as notas introdutórias do compositor se limitavam a fornecer instruções práticas de execução para os novos símbolos, sem nunca revelar o sistema de organização formal da obra.

Seguem-se alguns dos principais exemplos das notas introdutórias para a secção das cordas:

- Traço vertical cruzado com traço horizontal = Subir a nota em 1/4 de tom;
- Traço vertical cruzado com dois traços verticais = Subir a nota em 3/4 de tom;
- *b* (pintado) = Baixar a nota em 1/4 de tom;
- *d* (bemol invertido) = Baixar a nota em 3/4 de tom;
- *c. l. (col legno)* = Tocar com a madeira do arco;
- *l. batt. (legno battuto)* = Bater nas cordas com a madeira do arco;
- *ord. (ordinario)* = Retornar à técnica de execução normal;
- *s. p. (sul ponticello)* = Tocar o mais próximo possível do cavalete;
- *~* = *senza vibrato* (tocar sem vibração);
- *~~* = *molto vibrato* (vibrato muito intenso/acentuado);

- Linha ondulada larga = Vibrato muito lento na amplitude de um quarto de tom, executado ao deslizar o dedo na corda;
- Linha pontilhada (.....) = Repetição do som o mais rápido possível.

A Estrutura de *Anaklasis*

A obra tem uma estrutura tripartida (A - B - C), baseada no contraste absoluto de timbres e na alternância de forças entre a massa de cordas e o ensemble de percussão:

Secção A – O Bloco das cordas;

Secção B – Bloco da percussão;

Secção C – A fusão tímbrica.

A peça não usa compassos tradicionais, em vez disso, a estrutura baseia-se em blocos de tempo medidos em segundos, que são indicados na partitura com marcações como ca 15", ca 20", como se pode ver na Figura 26 no canto inferior esquerdo.

Figura 26

Krzysztof Penderecki – Anaklasis – Blocos de Tempo

The musical score for 'Anaklasis' by Krzysztof Penderecki, specifically the 'Blocos de Tempo' section, is shown. The score includes staves for Vno solo, Vla sola, 7 Vle, Vc solo, and Cb solo. The Vno solo part has a measure with a '2' in a box. The Vla sola part has measures with 'con sord.' and 'senza sord.' markings. The 7 Vle part has measures with 'brist' and 'pp' markings. The Vc solo part has a measure with a 'ca 20°' marking. The Cb solo part has a measure with a '6 Cb' marking and a 'p' marking. The score is enclosed in a dashed box.

Nota. O excerto ilustra os blocos de tempo, retirado de *Anaklasis: Na orkiestrę smyczkową i zespoły perkusyjne* (p. 4), por Penderecki, K., 1960, Hermann Moeck Verlag / PWM. Copyright 1960 por Hermann Moeck Verlag.

Secção A (Início até à entrada da percussão)

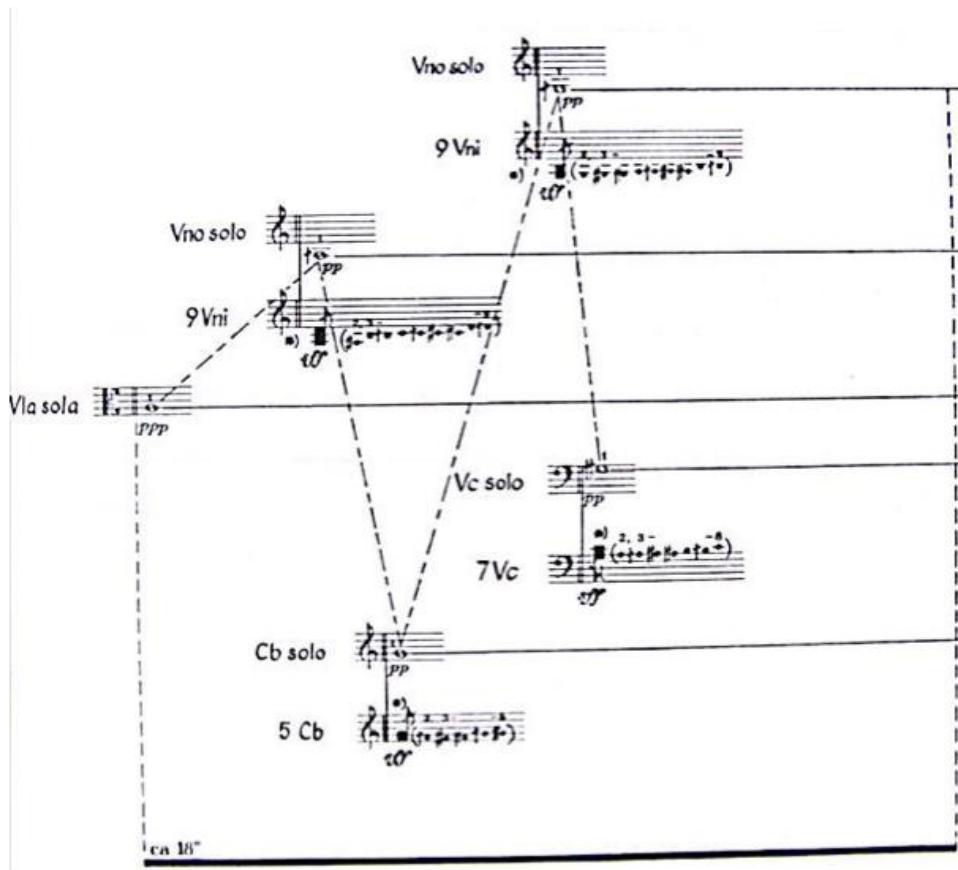
Nesta primeira secção a peça abre com aglomerados sonoros (*clusters*) estáticos que vão crescendo em intensidade. Os instrumentos entram individualmente ou em pequenos grupos.

No final da segunda página da obra, a secção de 5 contrabaixos tem um Sol e um Fá um quarto de tom desafinados e *Sff*. (Figura 26).

Na secção seguinte, (Figura 27), o contrabaixo solo estabiliza a nota longa vinda da secção anterior, os restantes 5 contrabaixo mantêm-se em silêncio entrando novamente no final desta secção.

Figura 27

Krzysztof Penderecki – *Anaklasis* – Secção C.L, S.P e Seta de Continuidade



Nota. O excerto ilustra a nota sustentada pelo contrabaixo, retirado de *Anaklasis: Na orkiestrę smyczkową i zespoły perkusyjne* (p. 3), por Penderecki, K., 1960, Hermann Moewke Verlag / PWM. Copyright 1960 por Hermann Moewke Verlag.

Nesta secção também podemos ver uma essa seta grossa preta na horizontal que aponta para a direita (Figura 26). Ela indica que os músicos devem continuar a produzir os sons durante toda a duração daquele bloco de segundos. É utilizado este recurso visual (setas e linhas grossas) para libertar os músicos da métrica rígida, o objetivo não é que os 6 contrabaixos toquem o mesmo ritmo juntos, mas sim que criem uma textura contínua e granulada de ruído percussivo, onde cada instrumentista distribui os golpes de forma livre e assíncrona até ao limite indicado pela seta.

Secção B (O Bloco de Percussão)

Subitamente, a massa de cordas é silenciada ou reduzida ao mínimo, dando lugar a uma secção puramente rítmica e percussiva, onde entram os 6 percussionistas

Secção A' (A Saturação e o Clímax Coletivo)

Pouco depois da reentrada das cordas, estes entram com umas indicações de nota um pouco diferentes. A seta virada cima que substitui a cabeça da figura musical, encontrada na linha dos violinos, significa para tocar uma nota o mais aguda possível. Enquanto a seta pintada, na linha dos contrabaixos, significa uma nota indeterminada. No caso dos violinos e contrabaixos também é indicada a corda onde esse ataque deve ser feito, nos violinos sendo a Sol e nos contrabaixos a Ré, bem como algumas indicações de *Sul ponticello* e *col legno*. (Figura 28)

Figura 28

Krzysztof Penderecki – *Anaklasis* - Reentrada e Ataque das Cordas



Nota. O excerto ilustra a reentrada das cordas depois da secção da percussão, retirado de *Anaklasis: Na orkiestrę smyczkową i zespoły perkusyjne* (p. 23), por Penderecki, K., 1960, Hermann Moeck Verlag / PWM. Copyright 1960 por Hermann Moeck Verlag.

3.7. *Terrain* - Brian Ferneyhough

Terrain, de Brian Ferneyhough, é uma obra escrita para violino solo e um ensemble de oito instrumentos, sendo eles: flauta/flautim, oboé/corne Inglês, clarinete/clarinete baixo, fagote, trompa, trompete, trombone e contrabaixo. *Terrain* foi composta em 1992, fruto de uma encomenda do ensemble de música contemporânea americano *Asko Ensemble*, hoje fundido com o *Schönberg Ensemble*. A peça foi estreada em Amsterdão, em abril de 1993, tendo como solista o violinista Irvine Arditti, líder do Quarteto Arditti, para quem Ferneyhough escreveu várias das suas obras.

A obra baseia-se na ideia de estratificação, onde compositor sobrepõe diferentes texturas e tempos musicais que correm em simultâneo. Aqui violino não funciona como um solista tradicional de um concerto clássico, onde há um diálogo ou oposição com a orquestra, em *Terrain*, o violino tenta abrir caminho através de uma massa instrumental densa. O ensemble de sopros e o contrabaixo operam muitas vezes com métricas e velocidades completamente diferentes das do solista, o ouvinte é submetido a uma experiência com tanta informação que é impossível processar tudo o que está a acontecer ao mesmo tempo. A Figura 29 é um exemplo dessa densidade criada pelos instrumentos.

Figura 29

Terrain - Brian Ferneyhough – Estratificação

The image displays a complex musical score for the piece 'Terrain' by Brian Ferneyhough. It features multiple staves for different instruments, including Violin (Vln), Piccolo (Picc), Double Bass (Db), and Bassoon (Bcl). The score is characterized by dense, overlapping musical textures and complex rhythmic patterns, illustrating the concept of 'stratification' mentioned in the text. The notation includes various dynamic markings (e.g., *mf*, *pp*, *f*) and articulation marks, indicating the intricate layering of sounds. A small box at the bottom right of the score contains the instruction: 'Fall to same pitch (or nearest microtonal)'. The score is marked with a rehearsal number '30' in a box at the beginning of the first staff.

Nota. O excerto apresenta o exemplo da estratificação, retirado de *Terrain: Solo violin and chamber ensemble* (número de ensaio 30), por Ferneyhough, B., 1992, Edition Peters. Copyright 1992 por Edition Peters.

Se na música de Krzysztof Penderecki o sonorismo se foca em massas e texturas abstratas onde as notas individuais não têm muita importância, a escrita de Brian Ferneyhough situa-se no lado oposto, em que cada nota individual é muito detalhada.

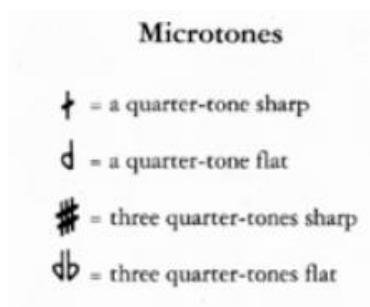
A escrita de *Terrain* caracteriza-se por:

Quiálteras aninhadas são uma técnica de notação rítmica em que uma quiáltera principal, como uma tercina ou quintina, é subdividida internamente por outras quiálteras, por exemplo; um grupo de 5 notas dentro de um compasso de 3/2. Isto quebra qualquer sensação de pulsação regular ou ritmo perceptível, obrigando os músicos a uma precisão matemática extrema.

Microtonalidade: Brian Ferneyhough dita microtons exatos, quartos de tom e oitavos de tom (Figura 30), que os músicos têm de afinar milimetricamente e muito rapidamente, ao contrário dos agregados (*clusters*) de Penderecki.

Figura 30

Terrain - Brian Ferneyhough – Microtons



Nota. O excerto apresenta o exemplo dos microtons, retirado de *Terrain: Solo violin and chamber ensemble* (notas introdutórias), por Ferneyhough, B., 1992, Edition Peters. Copyright 1992 por Edition Peters.

Saturação de dinâmicas de articulações: Numa pauta de Ferneyhough, quase todas as notas têm uma indicação dinâmica diferente, um compasso pode ir de *pppp* a *ffff* em apenas duas notas, como pode ter técnicas de arco específicas, como por exemplo; *sul ponticello*, *pizzicato bartók* ou *flautando*, como o exemplo da linha de contrabaixo da Figura 30

Figura 31

Terrain - Brian Ferneyhough – Saturação de Dinâmicas de Articulações



Nota. O excerto apresenta o exemplo da saturação de dinâmicas de articulações, retirado de *Terrain: Solo violin and chamber ensemble* (número de ensaio 14), por Ferneyhough, B., 1992, Edition Peters. Copyright 1992 por Edition Peters.

A escrita de Brian Ferneyhough desafia deliberadamente os limites da execução humana ao saturar a partitura com um excesso prático de informação notacional (Ferneyhough, 1995, p. 3). Esta abordagem abdica de uma precisão mecânica ou perfeita em prol de um esforço e uma energia que o músico gera ao tentar alcançar o impossível em palco. (Ferneyhough, 1995, p. 3-4).

O Duo de Flautim e Contrabaixo

Logo no início da obra existe uma mudança na disposição vertical do sistema, (Figura 32). O compositor explica que, para evidenciar a estratificação em constante mutação da peça, a ordenação convencional dos instrumentos na pauta é alterada, e o contrabaixo, que normalmente se lê na pauta inferior, no fundo da página, é puxado para o topo e colado logo abaixo da pauta do flautim formando um duo isolado. Visualmente, enquanto este duo dura, os dois instrumentos são movidos para o topo da página da partitura. Quando a secção termina, o contrabaixo regressa ao fundo da pauta. Esta mudança de disposição acontece também com outros instrumentos como; a trompa e o trompete; e o clarinete e fagote.

Figura 32

Terrain - Brian Ferneyhough – Duo de Estratificação Textural

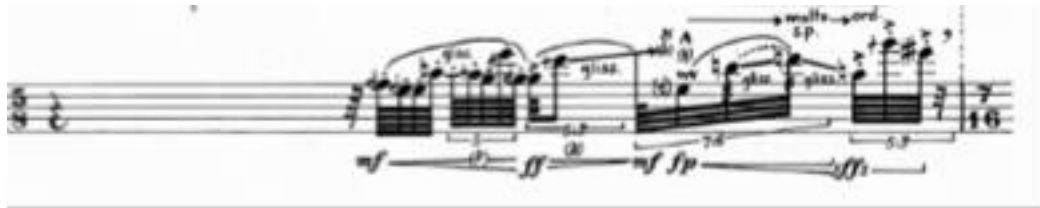
Nota. O excerto apresenta o exemplo da estratificação textural, retirado de *Terrain: Solo violin and chamber ensemble* (número de ensaio 33), por Ferneyhough, B., 1992, Edition Peters. Copyright 1992 por Edition Peters.

Dedilhado através de cordas

O compositor, nas notas introdutórias da obra *Terrain* (1992), destaca esta passagem como o exemplo perfeito de densidade extrema (Figura 33). No compasso 143, o contrabaixo tem um aglomerado de notas rápidas acopladas a quiálteras aninhadas. Na prática, a escrita ali obriga a que as notas vizinhas sejam tocadas saltando de corda em corda, minimizando o movimento da mão esquerda. Esta abordagem é sustentada pelas instruções originais deixadas pelo autor, onde se lê: “*Many of the more complex actions (e.g. bar 143 et seq.) are to be played across several strings so that left-hand movement is minimised. This is especially important for the correct execution of pizzicato passages which should be approached with a 'jazz bass' technique in mind.*”

Figura 33

Terrain - Brian Ferneyhough – Passagens de Densidade Extrema



Nota. O excerto apresenta o exemplo das passagens de densidade extrema, retirado de *Terrain: Solo violin and chamber ensemble* (número de ensaio 140), por Ferneyhough, B., 1992, Edition Peters. Copyright 1992 por Edition Peters.

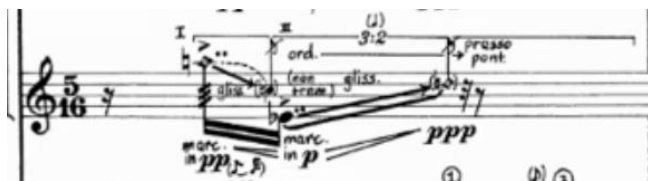
Glissandi

A técnica de *glissandi*, explicada pelo compositor, funciona como um processo de desmaterialização do som, e a linha que a representa tem uma assinatura visual muito específica na partitura, duas linhas negras, paralelas e grossas, desenhadas na diagonal como se fossem uma rampa que sobe em direção à *acciacatura*. (Figura 34).

O contrabaixista ataca uma nota normal, pressionando a corda normalmente na escala, som sai focado, cheio e com a altura exata da nota escrita. À medida que a mão esquerda começa a deslizar para cima ou para baixo para fazer o *glissando*, o músico tem de aliviar gradualmente a pressão do dedo, com isso, a meio do caminho, o som deixa de ter uma sonoridade limpa e começa a falhar e a quebrar, como o dedo está cada vez mais leve, a corda deixa de vibrar por inteiro e começa a vibrar em frações. No final do *glissando*, o dedo já não faz força nenhuma e está apenas a encostar na superfície da corda e nesse exato momento é marcado pela *acciacatura*, e transforma-se num harmónico natural. Para ajudar este harmónico a projetar-se, o instrumentista tem de aproximar o arco do cavalete.

Figura 34

Terrain - Brian Ferneyhough – Técnica Acciaccatura



Nota. O excerto apresenta o *glissando* e a *acciaccatura*, retirado de *Terrain: Solo violin and chamber ensemble* (número de ensaio 30), por Ferneyhough, B., 1992, Edition Peters. Copyright 1992 por Edition Peters.

Passagens Rápidas de Pizzicato (Técnica de Jazz)

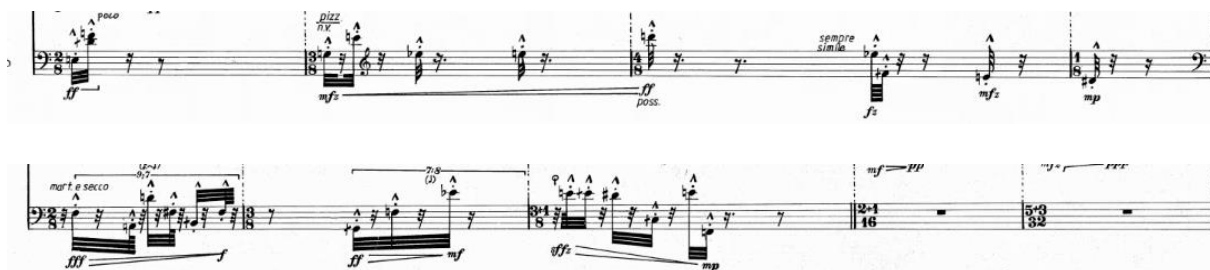
O compositor deixa uma ordem muito clara para a performance das passagens rápidas, nas notas introdutórias, onde refere que o *pizzicato* deve ter uma abordagem mais próxima de um contrabaixo de jazz.

Isto significa que o músico deve usar a abordagem técnica dos contrabaixistas de jazz, puxar as cordas com a parte lateral e não usar apenas as pontas dos dedos, o que garante o ataque percussivo, o volume e a projeção necessários para cortar a densidade do ensemble.

Na Figura 35 e 36, podemos observar algumas indicações como; (*pizzicato / non vibrato*); *mart. e secco*; um símbolo parecido com um acento circunflexo ($\wedge$), que é uma acentuação provavelmente mais forte que um acento normal ($<$), e também o símbolo universal do *pizzicato Bartók*: um círculo com um traço vertical a sair do topo.

Figura 35

Terrain - Brian Ferneyhough – Passagens Rápidas de Pizzicato



Nota. O excerto apresenta a passagem com notas rápidas em *pizzicato*, retirado de *Terrain: Solo violin and chamber ensemble* (número de ensaio 178 e 182), por Ferneyhough, B., 1992, Edition Peters. Copyright 1992 por Edition Peters.

Figura 36

Terrain - Brian Ferneyhough – Pizzicato / Non Vibrato



The image shows two musical notations: *pizz.* (pizzicato) and *n.v.* (non vibrato). The *pizz.* notation is written in a stylized, italicized font with a dot above the 'i'. The *n.v.* notation is written in a similar italicized font.

Nota. A imagem apresenta a referência do compositor para o *pizzicato / non vibrato*, retirado de *Terrain: Solo violin and chamber ensemble* (número de ensaio 178), por Ferneyhough, B., 1992, Edition Peters. Copyright 1992 por Edition Peters.

Para executar um *pizzicato Bartók* o músico agarra a corda firmemente com dois dedos da mão direita, puxa-a com força para cima afastando-a da escala e solta-a. A corda, ao regressar à sua posição original bate com força na escala do instrumento, gerando um som extremamente percussivo, estalado e agressivo. Nesta obra é utilizada para criar ataques secos e de altíssima energia acústica.

3.8. *Pantomime* - Sofia Gubaidulina

Escrita em 1966, a peça nasceu num período em que os compositores soviéticos estavam sob forte vigilância do regime comunista, que exigia música tonal e heroica. Gubaidulina contornou a censura usando o conceito de *pantomima*.

A *pantomima* é uma arte cénica baseada estritamente no gesto, na mímica e na expressão corporal, sem o uso da palavra falada. O ator (chamado pantomimo ou mimo) narra uma história, expressa sentimentos ou recria situações usando apenas o corpo.

Tem raízes profundas na Antiguidade clássica grega e romana, passou pela *Commedia dell'Arte italiana* (com personagens como o Arlequim e Pierrot) e influenciou diretamente o cinema mudo como Charlie Chaplin e o trabalho de mimos modernos.

No artigo, “Music Theory Online (MTO), Volume 15, Número 5”, o autor e contrabaixista Michael Berry analisa diretamente a escrita da Gubaidulina para violoncelo e contrabaixo. O artigo foca-se na teoria do gesto físico, como os movimentos mecânicos do instrumentista no

contrabaixo são pensados para criar um impacto visual e teatral, o que encaixa perfeitamente no conceito de *Pantomime*.

Michael Berry argumenta que, enquanto a música tradicional, o movimento físico do músico serve apenas como um meio para atingir um fim; produzir o som, na escrita de Gubaidulina para cordas graves, esta lógica inverte-se, em várias passagens das suas obras, os movimentos corporais exigidos ao músico tornam-se mais importantes para a peça do que o próprio som resultante e o som passa a ser o subproduto de uma coreografia física planeada.

A primeira secção seleccionada para análise compreende os três primeiros sistemas da obra, estabelecendo uma ligação direta com a escrita de Michael Berry relativa ao impacto do gesto físico na performance. Como se pode observar na Figura 37, a escrita de Gubaidulina exige que o contrabaixista explore praticamente toda a extensão da escala do instrumento, sendo a nota mais aguda um Sib (excluindo os harmónicos artificiais). Adicionalmente, a textura é pontuada por diversos compassos onde emergem notas isoladas num registo agudo, mais evidente a partir do número de ensaio 1 (Figura 37). Esta descontinuidade do discurso musical torna a preparação física e o posicionamento da mão esquerda cruciais para assegurar a estabilidade da afinação.

No que diz respeito aos harmónicos artificiais, além daqueles explicitamente escritos pela compositora nos dois compassos antes do número de ensaio 1, verifica-se que as três notas iniciais da peça partilham da mesma exigência executória. A presença de alterações (bemóis) em duas dessas notas implica a aplicação da mesma técnica de produção de harmónicos.

Figura 37

Pantomime - Sofia Gubaidulina - Primeiros Três Sistemas





Nota. O excerto ilustra os primeiros três sistemas da obra, retirado de *Pantomime* (p. 14), por Gubaidulina, S., 1981, Musikverlag Hans Sikorski. Copyright 1981 por Musikverlag Hans Sikorski.

Na segunda secção em análise (Figura 38), verifica-se uma mudança radical de técnica: num andamento consideravelmente mais acelerado, a complexidade principal deixa de residir na afinação e passa a ser de natureza puramente rítmica. A compositora introduz aqui as técnicas de *col legno* e *pizzicato*, de forma estrita e alternada. O símbolo (+) indica explicitamente a execução do pizzicato com a mão esquerda. Alguns compassos adiante, a compositora adiciona o *pizzicato Bartók*, técnica já referida anteriormente, densificando a exigência de coordenação e articulação do excerto.

Para assegurar a estabilidade métrica e a fluidez desta passagem, o instrumentista necessita de uma certa agilidade em coordenar o *col legno* com os *pizzicatos* na mão esquerda. Embora a mecânica do *pizzicato* se assemelhe ao gesto lateral comumente associado à linguagem do jazz, a sua execução deve aqui ser substancialmente mais leve e fluida, uma vez que o excerto se desenvolve numa dinâmica de *piano* (*p*), a prioridade não reside na projeção ou no volume sonoro extraído do contrabaixo, mas sim na precisão rítmica e na clareza da articulação.

Figura 38

Pantomime - Sofia Gubaidulina - *Col legno* com *Pizzicato*





Nota. O excerto ilustra a relação de *col legno* e *pizzicato*, retirado de *Pantomime* (p. 15 e 16), por Gubaidulina, S., 1981, Musikverlag Hans Sikorski. Copyright 1981 por Musikverlag Hans Sikorski.

Na secção subsequente (Figura 39), poucos compassos após o excerto anterior, observa-se nas cabeças de algumas notas a inclusão de três pontos sob a indicação de tercina, frequentemente acompanhados pela abreviatura da técnica: *ric. (ricochet)*. Esta articulação exige que o instrumentista deixe cair o arco sobre a corda, permitindo que este ressalte consecutivamente por força da sua própria inércia e elasticidade. Trata-se de uma técnica avançada para os instrumentistas de cordas, uma vez que pressupõe o controlo absoluto de uma técnica que, por natureza, tende para o descontrolo. Na prática interpretativa, os riscos mais comuns prendem-se com a ausência de ressalto, onde o arco fica “colado” à corda, ou com o ressalto excessivo e irregular, comprometendo a clareza rítmica e a articulação precisa da tercina indicada.

Para a mestria desta técnica, é crucial determinar o ponto de contacto ideal no arco. Uma abordagem demasiado próxima do talão anula o ressalto devido ao peso excessivo, ao passo que uma execução excessivamente próxima da ponta acaba por fazer o oposto. O ponto de equilíbrio situa-se ligeiramente abaixo do meio do arco, em direção ao talão; a partir desta posição, o instrumentista deve deixar cair o arco verticalmente, combinando esse impacto com um movimento horizontal contínuo do braço direito, gerando assim o efeito de ricochete necessário e controlado.

Figura 39

Pantomime - Sofia Gubaidulina – *Ricochet*

Nota. O excerto ilustra o *ricochet*, retirado de *Pantomime* (p. 18 e 19), por Gubaidulina, S., 1981, Musikverlag Hans Sikorski. Copyright 1981 por Musikverlag Hans Sikorski.

A secção final selecionada para análise (Figura 40) representa, incontestavelmente, o segmento de maior complexidade técnica de toda a obra. O excerto retoma a articulação em *ricochet* (*ric.*). Nesta fase, por, inicialmente se circunscrever exclusivamente ao uso de cordas soltas, o nível de exigência chega a ser inferior ao do excerto anteriormente analisado (Figura 39); contudo, a verdadeira barreira técnica surge a partir do terceiro sistema. Embora a escrita deste trecho replique o padrão mecânico dos sistemas precedentes, a sua grande dificuldade reside na eliminação absoluta de pausas. Anteriormente, o instrumentista aproveitava-se dessas pausas para reajustar e estabilizar o arco, facilitando a execução do *ricochet*. Sem estes pontos de repouso, a continuidade da técnica torna-se severamente mais

complexa, sem esse controlo preciso da pressão faz com que o arco cole à corda, anulando por completo o efeito acústico pretendido.

A partir do número de ensaio 24 (Figura 40), esta exigência da mão direita mantém-se, mas passa a ser cumulativa com a atividade da mão esquerda. Até este ponto a passagem era apenas em cordas soltas, mas agora introduzem-se notas numa posição pouco comum. Iniciando-se na meia posição, o contrabaixista tem de tocar com um intervalo de quartas sobre as três cordas (Lá – Ré – Sol), uma disposição estranha e bastante desconfortável para a mão esquerda, e deve progredir ascendentemente por meios tons até chegar à posição de polegar. Esta posição desconfortável, aliada à sustentação perpétua do *ricochet* na mão direita traz uma dificuldade muito elevada a esta passagem.

Figura 40

Pantomime - Sofia Gubaidulina - Ricochet Sobre Todas as Cordas



Nota. O excerto ilustra novamente o uso de ricochet, mas agora sobre todas as cordas, retirado de *Pantomime* (p. 22 e 23), por Gubaidulina, S., 1981, Musikverlag Hans Sikorski. Copyright 1981 por Musikverlag Hans Sikorski.

No panorama da música de câmara contemporânea, Sofia Gubaidulina destaca-se pelo papel de relevo que atribui ao instrumento, sendo autora de diversas obras que exploram as suas capacidades tímbricas e expressivas, como; *Sonata para Contrabaixo e Piano* (1975); *Galgenlieder* (1996); *Cinco Estudos para Harpa, Contrabaixo e Percussão* (1965) e o exemplo maior desta dedicação é a obra *Mirage: The Dancing Sun* de 2002, escrita especificamente para um octeto de contrabaixos, onde a compositora tira partido da densidade e da monumentalidade acústica de um ensemble constituído exclusivamente por estes instrumentos graves.

3.9. *Variations I* - John Cage

Variations I, de John Cage, marcam o período em que o compositor abandonou definitivamente a escrita musical tradicional para mergulhar de cabeça no conceito de indeterminação.

A obra foi escrita em janeiro de 1958. O próprio John Cage deixou uma nota manuscrita nas notas introdutórias indicando que a peça foi composta para celebrar, com um pequeno atraso,

o aniversário do seu grande amigo e colaborador David Tudor. Tudor foi o pianista responsável por estrear e decifrar grande parte das peças experimentais mais complexas de Cage.

No final dos anos 50, Cage estava fascinado com a ideia de criar música que não fosse fixa, ele queria que cada performance fosse completamente diferente da anterior. Para alcançar isto, em vez de desenhar notas numa pauta comum, ele começou a usar folhas de plástico transparentes (acetatos) que podiam ser combinadas de infinitas maneiras.

As *Variations I* pertencem a uma série de 8 peças (as *Variations I a VIII*, compostas entre 1958 e 1967) onde ele explorou este formato visual e espacial. A primeira versão foi editada e comercializada pela editora Henmar Press / Edition Peters em 1960.

Nesta obra os intérpretes criam sua própria partitura sobrepondo as folhas transparentes em uma superfície plana para formar uma configuração de pontos e linhas. Estas obras foram pensadas para poderem ser tocadas por qualquer número de intérpretes e com qualquer combinação de instrumentos. A partitura é igual para todos eles, contendo cinco páginas com cinco linhas cada uma (Figura 41, página 52), e uma página com pontos (Figura 42, página 53).

Existem vinte e sete pontos com quatro tamanhos diferentes sendo eles: 13 muito pequenos, para tocar apenas uma nota; 7 pequenos (um pouco maiores que os anteriores) representam duas notas; 3 de tamanho médio representam três notas e 4 maiores de todos que representam quatro ou mais sons.

As linhas têm significados diferentes ditados pelo compositor, mas é o interprete que escolhe a função de cada uma na partitura. As cinco linhas representam:

A Linha da Frequência

Esta linha representa a frequência mais baixa, se o ponto preto estiver muito colado a esta linha o som tem de ser muito grave, caso esteja muito afastado desta linha o som vai ser muito agudo

A Linha do Timbre

Esta linha mede o tipo de som que sai do instrumento. O som mais simples e puro que existe é a nota tocada com o arco normal (*ordinario*), que deve ser tocado se o ponto estiver bem

perto da linha, quanto mais longe for, mais complexo e cheio de harmônicos o som tem de ser, podendo ser usadas técnicas como; *sul ponticello*, *col legno*, harmônicos artificiais entre outros.

A Linha da Dinâmica

Esta linha representa a maior amplitude, quanto mais longe o ponto está da linha mais *forte* a nota tem de ser.

A Linha da Duração

Esta linha representa a duração, se o ponto estiver colado a esta linha, a nota tem de ter o som o mais curto possível, como um *pizzicato*, caso contrário tem de ser uma nota de maior duração.

A Linha da Ocorrência

Esta linha mede o tempo que o músico demora a entrar, tendo em conta o tempo estipulado para a interpretação. Ela representa o momento de entrada, se o ponto estiver perto desta linha, o instrumentista toca logo no início (ex: aos 2 segundos do cronómetro), se o ponto estiver afastado, a nota só entra mais perto do final do bloco de tempo (ex: aos 28 segundos).

John Cage funciona por lógica de extremos: uma ponta da linha representa o mínimo e a outra o máximo.

Para criar a nota o músico deve sobrepor a folha que tem os pontos com uma das folhas que têm as linhas, depois, deve traçar linhas adicionais perpendiculares dos pontos até às linhas da partitura e medir essa distância com uma régua. O tamanho da linha que medido vai ditar se a nota do instrumento é muito grave ou aguda, se é tocada em *pizzicato* ou com arco, se é curta ou longa, e se é *forte* ou *piano*. E é também o próprio instrumentista que determina o valor consoante a distância e conforme o tempo estipulado para a interpretação.

A Figura 43 (página 54) é um exemplo criado por mim onde sobrepus a folha 5 (Figura 41, página 52) e a folha 6 (Figura 42, página 53) e tracei as linhas em vermelho para criar uma nota. É possível criar notas com todos os vinte e sete pontos, mas para facilitar a explicação optei por criar apenas um.

Na Tabela 1 apresento um exemplo de como se iria calcular a nota.

Tabela 3

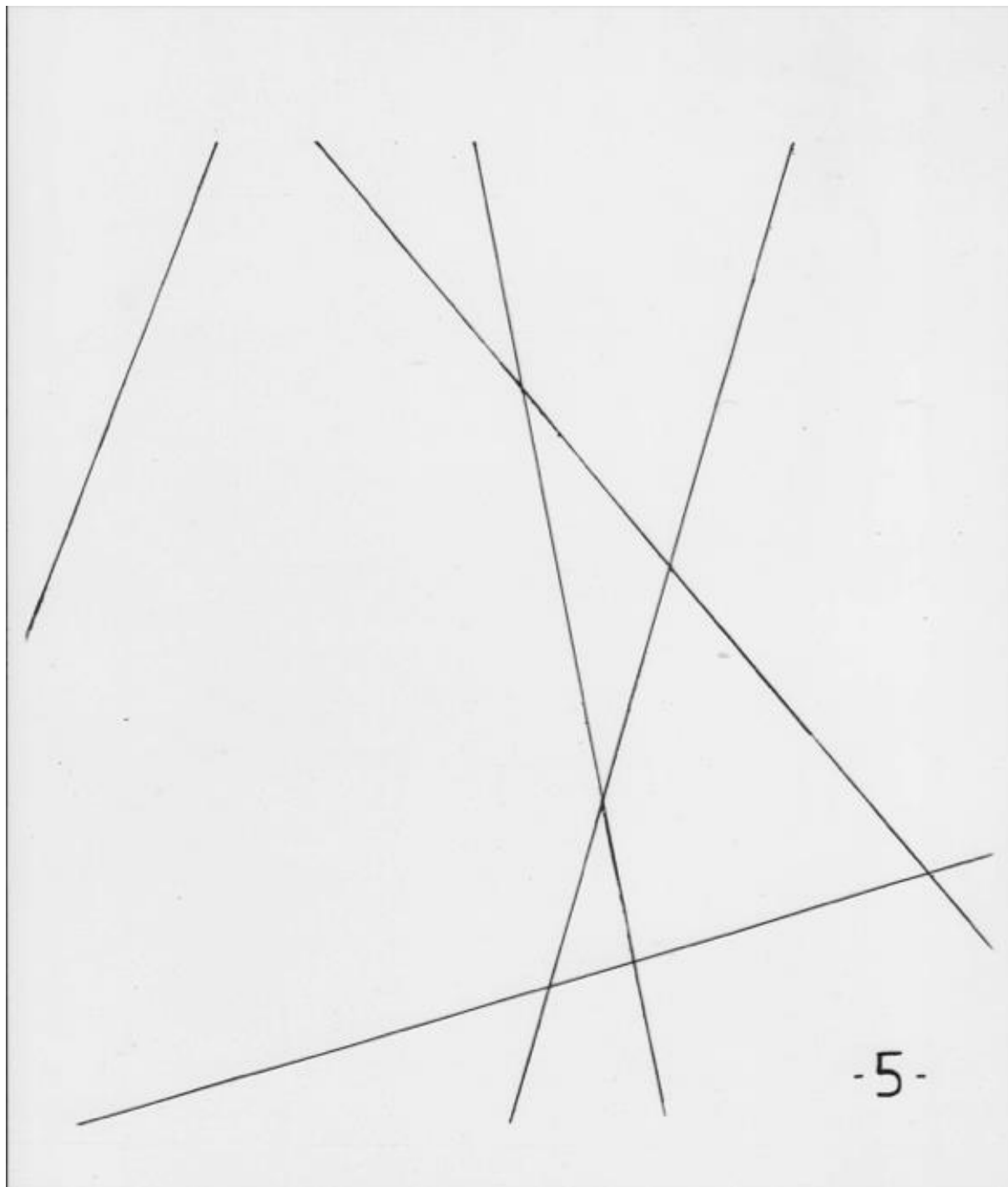
Tabela de Conversão

Linha	Medição	No Contrabaixo	Execução
Frequência	38 mm	Registo Médio-Grave	1º ou 2º posição na corda Sol
Timbre	35 mm	Arco ordinário, mas subindo para o cavalete	Articulação normal
Dinâmica	62 mm	Intensidade <i>forte</i>	Som com projeção, usando uma boa pressão no arco e velocidade de arco
Duração	65 mm	Notas longas	Arco longo com grande sustentação
Ocorrência	22 mm	Entrada Rápida	A entrada acorre nos primeiros segundos do tempo estipulado

Sendo um dos 7 pontos pequenos teriam de ser tocadas duas notas.

Figura 41

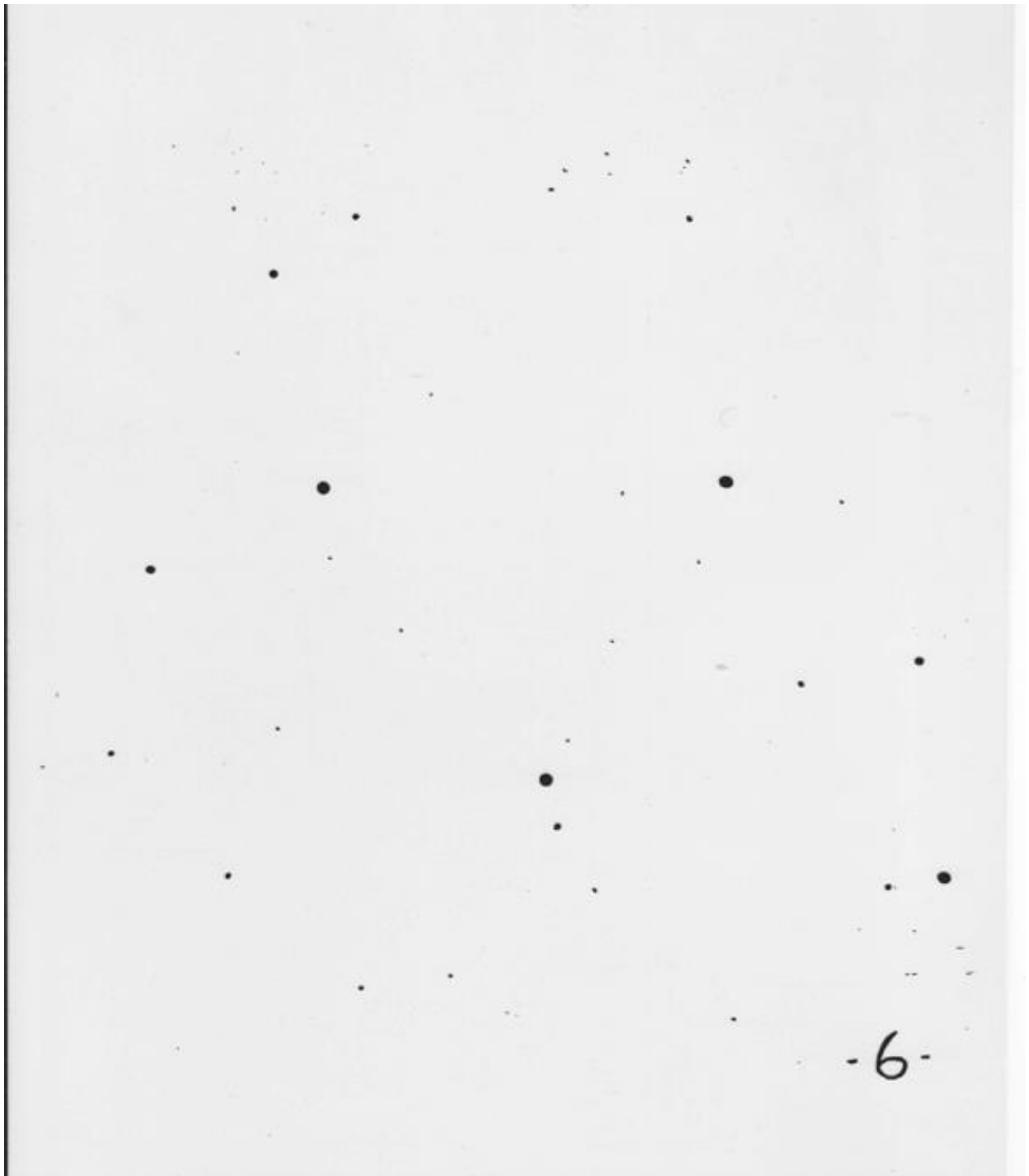
Variations I – John Cage - Página de Linhas



Nota. Folha relativa à página cinco das linhas, retirado de *Variations I: For David Tudor* (p. 5), por Cage, J., 1960, Henmar Press. Copyright 1960 por Henmar Press.

Figura 42

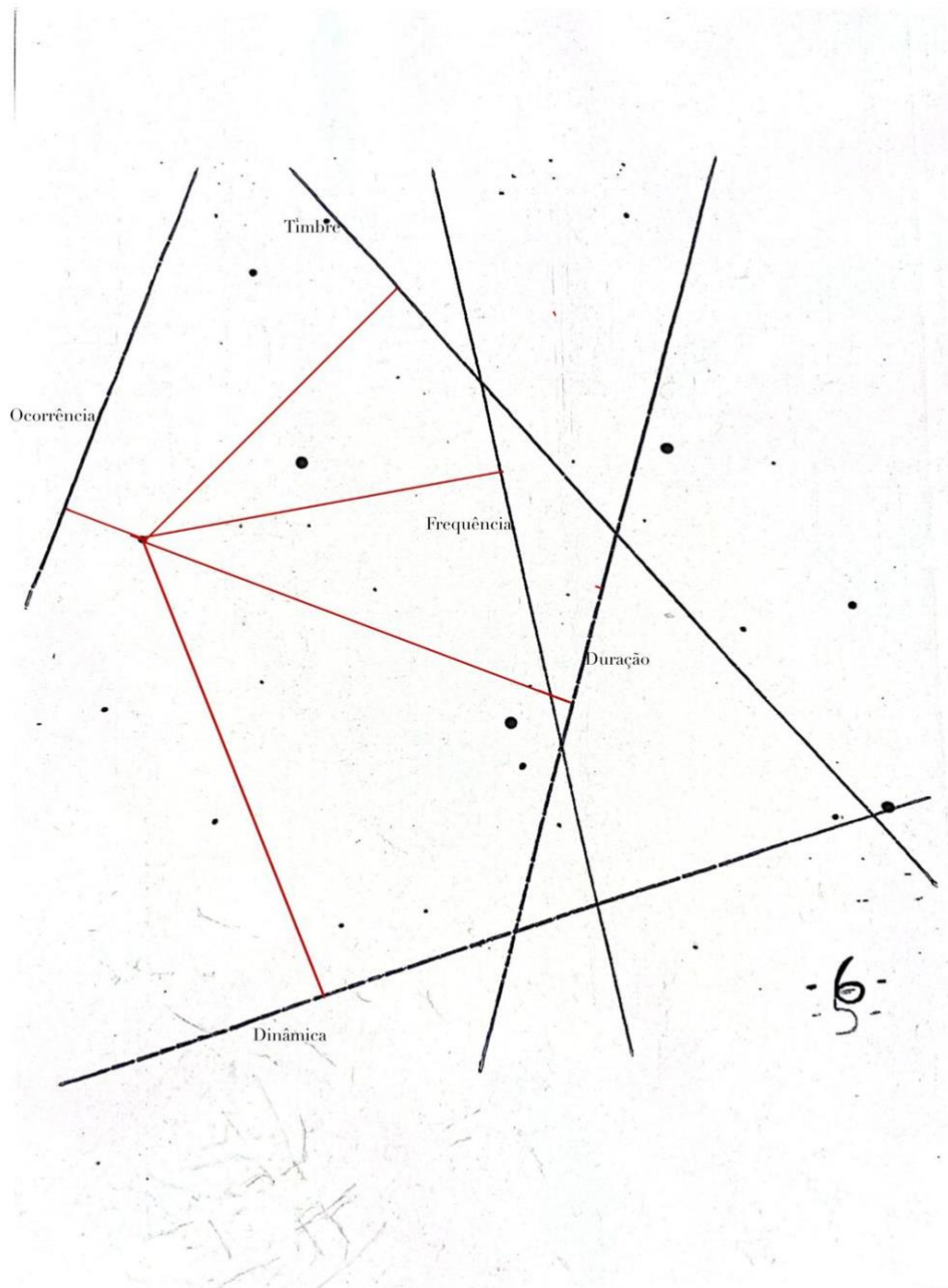
Variations I – John Cage - Página de Pontos



Nota. Folha relativa à página seis, página dos pontos, retirado de *Variations I: For David Tudor* (p. 6), por Cage, J., 1960, Henmar Press. Copyright 1960 por Henmar Press.

Figura 43

Variations I – John Cage -Exemplo da Sobreposição



Nota. Junção das páginas cinco e seis para criar a sobreposição necessária para a criação de notas, retirado de *Variations I: For David Tudor*, por Cage, J., 1960, Henmar Press. Copyright 1960 por Henmar Press.

Nas *Variations*, Cage abdica da pauta tradicional e adota uma escrita gráfica minimalista, onde essa escrita funciona apenas como um mapa de coordenadas geométricas. Ao sobrepor as folhas, o intérprete é obrigado a definir os seus próprios critérios para calcular os parâmetros do som. É aqui que a teoria de Umberto Eco no livro *Obra Aberta* se torna prática. Neste gênero de composição a partitura não dita um resultado fixo, mas oferece um campo de possibilidades onde o executante assume o papel de “compositor”. Esta abertura interpretativa e conceptual oferece uma liberdade de expressão total ao músico, mas também a responsabilidade de gerir o tempo e o timbre de forma autónoma. Assim, a escrita minimalista e indeterminada de Cage não se esgota em si mesma, ela serve como a ferramenta ideal para explorar e abrir caminho a futuras obras abertas.

3.10. *L'Histoire du Soldat* - Igor Stravinsky

Em 1918, a Europa estava devastada pela Primeira Guerra Mundial, para agravar a situação, a pandemia da gripe espanhola alastrava-se pelo continente, fechando teatros e salas de concerto. Igor Stravinsky tinha fugido da Rússia e encontrava-se exilado na Suíça. Com a revolução russa a acontecer e a guerra na Europa, o compositor perdeu o acesso aos seus bens e aos direitos de autor das suas grandes obras anteriores, estava literalmente, sem dinheiro para se sustentar.

Perante a miséria generalizada, Stravinsky juntou-se a dois amigos também exilados na Suíça: o escritor Charles-Ferdinand Ramuz (escritor do texto de *L'Histoire du Soldat*) e o maestro Ernest Ansermet. Juntos, tiveram a ideia de criar uma peça de teatro musical minimalista, barata e fácil de transportar, que pudesse ser montada em feiras, praças e pequenas vilas numa caravana ambulante.

Para que o espetáculo coubesse numa pequena carrinha ou palco ambulante, Stravinsky teve de reduzir a orquestra sinfónica a apenas 7 músicos, onde ele escolheu um par de cada família de instrumentos, o mais agudo e o mais grave de cada uma, mais a percussão:

- Cordas: violino (agudo) e contrabaixo (grave);
- Madeiras: clarinete (agudo) e fagote (grave);

- Metais: trompete (agudo) e trombone (grave);
- Percussão: um único percussionista com um set de caixas, bombo e pratos.

O libreto de Ramuz baseou-se nuns contos tradicionais russos de Alexander Afanasiev. A história segue um jovem soldado que regressa a casa em licença, pelo caminho, ele encontra o Diabo disfarçado, o Diabo convence o soldado a trocar o seu velho violino, por um livro mágico que prevê o futuro e garante riqueza absoluta.

O soldado torna-se imensamente rico, mas percebe que perdeu a sua humanidade, a sua felicidade e a sua arte. É o clássico mito de Fausto, mas adaptado à realidade crua dos soldados que viam as suas vidas destruídas pela guerra em 1918.

A obra estreou no Teatro Municipal de Lausanne, na Suíça, a 28 de setembro de 1918, dirigida por Ernest Ansermet.

Ao contrário das partituras gráficas de John Cage, aqui o desafio cessa na indeterminação e foca-se no rigor absoluto da emancipação do ritmo e da métrica.

Stravinsky eleva o contrabaixo a um papel solista e estrutural inédito na música de câmara, sendo o único instrumento de cordas graves no *ensemble* de sete músicos. Ao escolher o contrabaixo como o único representante das cordas graves, Stravinsky deu a responsabilidade de carregar, sozinho, o peso harmónico, rítmico e acústico da obra.

Uma das principais marcas estilísticas de Stravinsky nesta obra é o uso de ostinatos rítmicos que funcionam como um metrônomo, no entanto, estes ostinatos são constantemente sabotados por acentuações assimétricas e deslocações métricas.

Na maioria dos andamentos (como na *Marche du Soldat* ou no *Petit Concert*), o contrabaixo, assume uma pulsação constante, por vezes com a percussão (Figura 44), mas muitas vezes sozinho.

Figura 44

L'Histoire du Soldat - Igor Stravinsky - Relação da Percussão com o Contrabaixo



Nota. O excerto expõe a relação da percussão com o contrabaixo, retirado do andamento; *Marche du Soldat* da obra *Histoire du Soldat*: Lue, Jouée et Dansée en Deux Parties (p. 3), por Stravinsky, I., 1924, J. & W. Chester Ltd. Copyright 1924 por J. & W. Chester Ltd.

Em outros andamentos como a *Danse du Diable* as mudanças de fórmula de compasso são vertiginosas, alternando de 2/4; 3/8; 3/4; 5/8 ou 2/8 quase a cada compasso (Figura 45). Stravinsky exige frequentemente acentos em *pizzicato* ou *arco-secco* no primeiro tempo de compassos ímpares que quebram a simetria natural do corpo do músico.

Isto obriga o instrumentista a desenvolver uma percepção da colcheia como unidade de pulsação constante (a subdivisão interna), mantendo sempre uma corrente contínua de subdivisões rítmicas.

Figura 45

L'Histoire du Soldat - Igor Stravinsky - Danse du Diable



Nota. Excerto *Danse du Diable*, retirado do andamento; *Danse du Diable*; da obra *Histoire du Soldat*: Lue, Jouée et Dansée en Deux Parties (p. 48), por Stravinsky, I., 1924, J. & W. Chester Ltd. Copyright 1924 por J. & W. Chester Ltd.

Este andamento em específico possui um grau de dificuldade mais elevado, não só pelas questões rítmicas já abordadas, mas também pela dificuldade técnica de algumas passagens extremamente rápidas, em uníssono com o fagote ou o violino (Figura 46). A articulação

rítmica necessária, juntamente com a velocidade deste andamento, as sincopas e grandes mudanças de posição, tornam estas passagens extremamente difíceis e requerem muita preparação prévia.

Figura 46

L'Histoire du Soldat - Igor Stravinsky - Danse du Diable (Primeiros Sistemas)



Nota. O excerto ilustra os primeiros sistemas do andamento *Danse du Diable*, retirado do andamento; *Danse du Diable*; da obra *Histoire du Soldat*: Lue, Jouée et Dansée en Deux Parties (p. 46), por Stravinsky, I., 1924, J. & W. Chester Ltd. Copyright 1924 por J. & W. Chester Ltd.

No *Ragtime*, Stravinsky desconstrói o género popular americano. Enquanto a partitura indica uma fórmula de compasso unificada, os diferentes instrumentos estão a tocar agrupamentos rítmicos que sugerem métricas sobrepostas (Figura 47).

O contrabaixo executa frequentemente linhas em *pizzicato* que cruzam as barras de compasso, criando sincopas que antecipam ou atrasam o tempo forte. O contrabaixista necessita de uma enorme precisão de ataque mecânico para produzir clareza rítmica no registo grave, onde o som demora naturalmente mais tempo a propagar-se, principalmente quando tem de usar o arco em vez de *pizzicato*. (Figura 47)

Figura 47

L'Histoire du Soldat - Igor Stravinsky - Ragtime



Nota. Excerto a primeira página do andamento *Ragtime*, retirado do andamento; *Ragtime*; da obra *Histoire du Soldat*: Lue, Jouée et Dansée en Deux Parties (p. 41), por Stravinsky, I., 1924, J. & W. Chester Ltd. Copyright 1924 por J. & W. Chester Ltd.

Numa valsa tradicional ou num padrão de *walking bass* de jazz, o contrabaixista apoia-se na redundância e na simetria corporal e mental, onde o fraseado é previsível e construído em blocos pares de 4, 8 ou 16 compassos, e os tempos fortes são previsíveis e funcionam de forma simétrica. Em *L'Histoire du Soldat*, Stravinsky elimina por completo essa previsibilidade.

Nesta obra o compositor destrói esta forma quadrada. No *Ragtime*, por exemplo, a linha do contrabaixo não repete o típico padrão previsível, a constante troca de compassos cria um fraseado ímpar e flutuante. A música avança sem se repetir em blocos simétricos, (Figuras 47 e 48), e, devido a esta falta de previsibilidade, o instrumentista tem de estar constantemente focado na sua partitura, não se podendo distrair com a linha os outros instrumentos.

Numa valsa comum, o peso do arco ou o ataque do *pizzicato* ganham uma memória muscular automática. Na *L'Histoire du Soldat*, como a métrica é inconstante e os compassos

são ímpares, o contrabaixista vê-se obrigado a atacar tempos fortes com direções de arco inesperadas (por exemplo, começar um tempo forte para cima no arco) ou a quebrar a alternância natural dos dedos da mão direita no *pizzicato*.

Pedagogicamente, este fenómeno obriga o estudante a abandonar a dependência dos tempos fortes recorrentes, desenvolvendo uma estabilidade assente na subdivisão pura e uma flexibilidade técnica onde o ataque, seja no *pizzicato* ou na mudança de direção do arco, tem de ser gerado independentemente da simetria do compasso.

Figura 48

L'Histoire du Soldat - Igor Stravinsky - Valse



Nota. Primeiro compasso do andamento *valse*, retirado do andamento; *Valse*; da obra *Histoire du Soldat*: Lue, Jouée et Dansée en Deux Parties (p. 37), por Stravinsky, I., 1924, J. & W. Chester Ltd. Copyright 1924 por J. & W. Chester Ltd.

Na *Valse* (Figura 48), é mais um exemplo da desconstrução de uma dança tradicional não só através da métrica, mas também através da textura instrumental, misturando o arco e o *pizzicato* numa linha que, numa valsa comum, seria puramente homogênea.

Numa *Valsa* tradicional, o contrabaixo tem uma função previsível e simétrica, toca quase sempre em *pizzicato*, marcando a nota fundamental no tempo forte, enquanto os outros instrumentos preenchem os tempos 2 e 3. Na valsa de Stravinsky, o fraseado é assimétrico. Ao introduzir o arco em sítios inesperados, Stravinsky acentua deliberadamente os tempos que deveriam ser fracos ou cruza a barra de compasso com notas em *staccato* ou ligadas.

Esta alternância quebra a ressonância natural da valsa, o *pizzicato* dá um ataque percussivo e seco, enquanto o arco introduz uma sustentação súbita e ruidosa.

Para um aluno, isto exige uma grande agilidade na mão direita para controlar o arco, juntamente com o *pizzicato*, mantendo o tempo rigoroso. Esta mistura de técnicas está diretamente ligada à falta de simetria do fraseado, como referido anteriormente.

O contrabaixista já não pode confiar no automatismo de assumir o primeiro tempo. A falta de simetria métrica junta-se à assimetria tímbrica. Um compasso pode ter o primeiro tempo em *pizzicato*, e o compasso seguinte, que já pode ter uma métrica alterada, exige um ataque em arco acentuado num tempo fraco. A previsibilidade deixa de existir por completo, e o contrabaixista tem de se focar nas notas e não dar muita atenção às mudanças de compasso, pois, por norma, a sua frase é sempre a mesma ritmicamente.

4. Considerações Finais

A realização desta investigação revelou-se um percurso profundamente enriquecedor, permitindo não só mapear um repertório de enorme exigência, mas também descodificar a complexidade inerente à criação musical dos séculos XX e XXI. Ao longo do trabalho, o processo de análise detalhada das fontes musicais e literárias atuou como uma ferramenta de desmistificação, ao clarificar os sistemas de organização e as lógicas internas de cada partitura, o que inicialmente se poderia apresentar como uma escrita de difícil leitura transformou-se num objeto de estudo significativamente mais interessante, estimulante e acessível para o intérprete.

Um dos pilares centrais deste estudo residiu na abordagem à imensa pluralidade de técnicas e linguagens de escrita que definem a música contemporânea. A análise dos excertos selecionados que abrangeu desde o estruturalismo sonorístico, o serialismo e a complexidade rítmica, até à indeterminação e à exploração de texturas tímbricas e eletrónicas, permitiu compreender de que forma a notação musical se teve de reinventar para responder às novas exigências estéticas dos compositores. Para o contrabaixista moderno, dominar esta diversidade de escritas não é apenas um requisito técnico, mas uma competência essencial para a flexibilidade performativa atual.

O principal contributo desta investigação prende-se com a necessidade de intervenção no panorama pedagógico, apesar da riqueza estilística e técnica das últimas décadas, a música contemporânea continua a ser muito colocada de parte no contexto educativo musical, ocupando ainda um espaço periférico nos currículos e nas práticas letivas habituais. Ao sistematizar e descodificar este repertório, procurei oferecer um recurso de apoio que demonstre a viabilidade e a relevância de integrar estas linguagens desde cedo na formação dos estudantes, quebrando preconceitos e enriquecendo o pensamento crítico dos futuros músicos.

Por fim, consciente de que um universo tão vasto não se esgota neste volume, esta investigação deixa caminhos abertos para desenvolvimentos futuros. Seria interessante, futuramente uma projeção, como uma evolução natural a realização de uma segunda parte ou extensão deste projeto, focada na abordagem e descodificação de mais algumas obras dos séculos XX e XXI. A ampliação da análise permitirá consolidar este esforço de mapeamento e continuar a expandir as ferramentas pedagógicas e performativas ao serviço do meio académico e artístico.

Conclusão

O presente trabalho permitiu articular uma vertente de investigação teórica com a Prática de Ensino Supervisionada. No terceiro capítulo, a análise minuciosa de diferentes técnicas e escritas contemporâneas cumpriu o objetivo de desmistificar um repertório complexo, evidenciando a necessidade de combater o afastamento que a música do nosso tempo ainda sofre no contexto pedagógico. No segundo capítulo, a vivência das aulas de estágio, individuais e classe de conjunto, serviu para consolidar as competências docentes, onde a segurança demonstrada no ensino individual contrastou com a exigência e a novidade de conduzir a classe de conjunto e orquestra, constituindo este o maior desafio do percurso.

É importante ressaltar que, devido às contingências de organização e ao plano curricular estipulado para o estágio, não houve a possibilidade de conjugar diretamente a análise dos excertos contemporâneos com a prática letiva real. Assim, as obras estudadas mantiveram-se no plano da investigação, enquanto o estágio seguiu o seu curso focado nos conteúdos programáticos habituais da instituição. Como perspectiva futura, seria interessante a criação de condições para testar e aplicar pedagogicamente este repertório contemporâneo diretamente em contexto de classe de conjunto.

Bibliografia

- Aguiar, A. A. (2023). *Excertos de contrabaixo para Ensemble Contemporâneo*. i2ADS Edições.
- Berio, L. (1972). *Sinfonia: For eight voices and orchestra (1968)* [Partitura musical]. Universal Edition.
- Berry, M. (2009). The importance of bodily gesture in Sofia Gubaidulina's music for low strings. *Music Theory Online*, 15(5). <https://mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.berry.html>
- Cage, J. (1960). *Variations I: For David Tudor* [Partitura musical]. Henmar Press.
- Eco, U. (1991). *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (G. Cutolo, Trad.; 8ª ed.). Editora Perspectiva.
- Ferneyhough, B. (1992). *Terrain: Solo violin and chamber ensemble* [Partitura musical]. Peters Edition.
- Ferneyhough, B. (1995). *Collected writings* (J. Boros & R. Toop, Eds.). University of California Press.
- Gubaidulina, S. (1981). Pantomime (1966) para contrabaixo e piano. Em *Obras para contrabaixo* [Partitura musical]. Musikverlag Hans Sikorski.
- Lapa, F. C. (2000). *As cinco portas do labirinto: Für Kontrabass und Klavier (1999)* (F. Pertzborn, Ed.) [Partitura musical]. Low Note Musikverlag K. Schruff.

Ligeti, G. (1969). *Lontano: Für großes Orchester* [Partitura musical]. Schott Music.

Milhaud, D. (1923). *La création du monde, Op. 81* [Partitura musical]. Éditions Max Eschig.

Mirka, D. (1997). *The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki*. Music Academy in Katowice.

Osmond-Smith, D. (1991). *Playing on words: a guide to Luciano Berio's Sinfonia*. Royal Musical Association.

Ross, A. (2007). *The rest is noise: Listening to the twentieth century*. Farrar, Straus and Giroux.

Saariaho, K. (1987). Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*, 2(1), 93–133.

Saariaho, K. (1986). *Lichtbogen: Für 9 Instrumente und Elektronik* [Partitura musical]. Chester Music / Fennica Gehrman.

Service, T. (2013, 5 de novembro). Symphony guide: Luciano Berio's Sinfonia. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/nov/05/symphony-guide-berio-sinfonia-tom-service>

Steinitz, R. (2003). *György Ligeti: Music of the imagination*. Faber and Faber.

Anexo – Registo da Aulas de Prática de Ensino Supervisionada

Relatório Detalhado das Aulas Individuais dos Alunos A e B

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

1º aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Exercícios de técnica de arco;
- Peça.

Descrição:

Sendo um aluno de primeiro grau, estava a iniciar no instrumento. Nesta primeira aula que eu fui assistir o aluno estava a trabalhar a técnica do arco, utilizando apenas cordas soltas, tendo sempre a partitura para tentar memorizar as notas. A partitura incluía semínimas e pausas de semínima. O principal objetivo, e onde se usou grande parte do tempo, foi a trabalhar o controlo do arco, tentando mantê-lo direito e sem tocar em duas cordas simultaneamente.

Nos 15 minutos finais trabalharam a peça, que já tem algumas notas adicionais, tocando apenas *pizzicato*, para que o aluno se consiga focar nas notas pressionadas, podendo assim trabalhar uma técnica de cada vez. As notas premidas sempre foram uma dificuldade para este aluno, daí a escolha da professora de não usar o arco nesta fase inicial.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

1º aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça

Descrição:

Esta aluna, que se encontra no 3º grau, tem obras com um grau de dificuldade superior, comparativamente ao aluno A.

A primeira aula foi dedicada exclusivamente à peça. Esta peça tinha notas mais agudas no final da obra, mas neste momento o foco foi na primeira parte. A primeira metade tinha bastantes mudanças de posição e ligaduras, algumas delas durante a mudança de posição, estas ligaduras eram a maior dificuldade da aluna, naquele momento. A professora trabalhou com ela as passagens mais lentamente, tentando ajudá-la a fazer uma mudança suave sem deixar cair a ponta do arco.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

2º aula

Aluno A e B.

Estrutura da aula:

- Reportório completo: Escalas, estudos e peça.

Descrição:

Nesta aula foram avaliações intercalares para ambos os alunos. Eles tocaram o reportório completo, começando pela escala seguida dos estudos e acabando na peça. Com exceção do aluno A que neste primeiro semestre ainda não toca uma escala.

No final da aula, como sobrou algum tempo, a professora falou com eles sobre o que podiam melhorar para as próximas aulas.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

3º aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Exercícios de arco;
- Estudo.

Descrição:

No início desta aula foi trabalhado o controlo do arco, inicialmente com cordas soltas, porque o aluno estava com bastantes dificuldades em manter o arco estável em apenas uma corda, acabando sempre por fugir para a corda mais próxima. O exercício baseava-se em tocar numa única corda usando o arco completo, tendo sempre o cuidado de não tocar nas outras cordas. Mais para a frente foi feito o mesmo exercício, mas com notas pressionadas.

Na segunda parte da aula foi trabalhado um dos exercícios/estudos que envolviam semínimas, pausas de semínimas e mínimas, sendo a maior parte das notas com corda solta e apenas uma delas pressionada (o mi na primeira posição). Neste estudo a dificuldade do aluno foi em coordenar o ato de tocar com o de olhar para a partitura. A dica proporcionada pela professora foi em decorar a partitura, ou partes dela, e aproveitar esses momentos para olhar para o instrumento certificando-se de que estava tudo certo com o arco e com a mão esquerda.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

3ª aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça.

Descrição:

A peça foi o único material usado nesta aula. A aluna mantinha as dificuldades das aulas passadas, principalmente nas mudanças de posição. O que estava a acontecer era uma falta de coordenação entre a mão esquerda e a mão do arco, sendo que este último era sempre mais rápido. Para combater isso foi trabalhado de forma muito mais lenta as passagens mais difíceis, aumentando gradualmente a velocidade e tentando chegar cada vez mais perto do tempo original.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

4º aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Exercícios.

Descrição:

Nesta semana o aluno avançou para exercícios mais difíceis que incluíam colcheias e uma nota adicional (o fá na primeira posição). Inicialmente solfejou, passando de seguida para tocar apenas em *pizzicato* e só depois com o arco. Embora o aluno tivesse solfejado bastante bem tinha sempre dificuldades de coordenação quando usava o instrumento. Para além disso as notas pressionadas sempre foram uma dificuldade para ele pois nunca fazia força suficiente, o que acabava por ficar um som abafado em vez da nota ressonante.

Como a dificuldade era sempre com o instrumento a professora aconselhou-o a solfejar sempre antes de usar o instrumento, e na hora de tocar tentar replicar o que tinha solfejado antes.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

4º aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça.

Descrição:

Nesta semana, que voltou a ser dedicada à peça notou-se uma diferença considerável em relação às semanas anteriores. A aluna já consegue fazer as ligaduras e as mudanças de posição de forma mais suave, natural e afinada. No entanto o ritmo continuava um pouco instável, por isso, foi usado o metrônomo para tentar combater essa dificuldade, e foi aconselhado que a aluna o usasse mais frequentemente no estudo individual.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

5ª aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Exercícios;
- Exercícios de técnica de arco.

Descrição:

Esta semana foi trabalhado os mesmos exercícios que na aula anterior, focando nas mesmas dificuldades do aluno. No entanto, regressamos aos exercícios de controlo de arco, porque o aluno voltou a cometer os mesmos erros. Em relação à aula passada nota-se uma ligeira melhoria de coordenação entre leitura e a prática, embora continue a não conseguir tirar um som ressonante com as notas pressionadas.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

5ª aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça.

Descrição:

Novamente, a aula foi dedicada á peça, com a diferença que esta semana a professora acompanhou-a ao piano. A aluna manteve as dificuldades da semana passada e por isso voltou-se a trabalhar devagar as passagens mais difíceis, e no final da aula a professora regressou ao piano para repetir a obra.

Embora não tenha sido muita, notou-se uma melhoria do início para o final da aula e aluna conseguiu tocar a obra completa, com alguns percalços, mas em geral melhor.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

6º aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Exercícios;
- Peça;
- Estudo.

Descrição:

No início desta aula foram trabalhados dois exercícios novos, focados na mudança de corda e em posições pressionadas na primeira posição. Depois disso, avançaram para a peça, onde o aluno continuava com as mesmas dificuldades presentes nas semanas anteriores; falta de força na mão esquerda, e também, problemas de coordenação.

No final da aula voltaram para o estudo, começando com o solfejo, depois *pizzicato* e por fim com o arco. Inicialmente havia um pouco de dificuldade rítmicas, tanto no solfejo como no *pizzicato*, mas depois de algumas tentativas acabou por conseguir, embora continuasse com algumas dificuldades quando utilizou o arco.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

6ª aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça.

Descrição:

Mais uma vez esta aula foi completamente dedicada á peça, em que a professora ficou ao piano durante bastante tempo para se prepararem para a prova final. Viram a peça de início ao fim no começo, trabalharam algumas passagens e mais para o final da aula repetiram novamente a obra completa. Havia algumas passagens que estavam com problemas rítmicos, na maior parte das vezes a aluna atrasava.

A professora tem insistido bastante na peça pois é o repertório mais difícil que o aluno tem e o que lhe traz mais dificuldades.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

7ª aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Exercícios;
- Peça.

Descrição:

Os problemas das aulas anteriores continuavam, embora já se comessem a ver algumas melhorias, o aluno continua pouca força na mão esquerda e falta de coordenação com o arco. A professora deu-lhe um novo exercício para o ajudar a controlar a tensão do arco, mas sendo a semana anterior á prova não foi dedicado muito tempo a este exercício.

Voltaram a sua atenção para a peça, onde a professora acompanhou no piano e pediu-lhe que ele tocasse de memória, sendo logo possível ver uma diferença significativa, principalmente no controlo do arco. Depois da peça trabalharam um pouco de cordas soltas para ajudar o aluno no controlo da mão direita, de forma a tocar em apenas uma corda, e mesmo no final da aula trabalharam o estudo, que iria tocar na prova.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

7ª aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça;
- Estudo - 110 Studies de Wilhelm Sturm – Nr1;
- Escala de Mi b.

Descrição:

Novamente a aula começou com a peça, e com a professora a acompanhar no piano. Inicialmente continuava a fazer os mesmos erros, mas depois de repetir algumas vezes consegui corrigir, embora mantivesse alguns problemas específicos, como afinação, por não estar com a abertura de mão correta. De seguida passaram para o estudo, a aluna mostrou algumas dificuldades nas posições iniciais, mas de resto estava bastante bem. E por fim fizeram a escala de Mi b maior, começando com semínimas, depois duas notas ligadas e o arpejo separado e ligado por tercinas. Nas tercinas foi-lhe aconselhado para enfatizar a mudança do arco e não ter medo de fazer *glissandi*.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

8º aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Escala de Sol M;
- Exercícios de técnica de arco.

Descrição:

Primeira aula do segundo semestre

Iniciação com a primeira escala do aluno, Sol M, e a adição de duas notas novas na primeira posição, Fá# e Sol, ambas na corda mi.

A primeira parte da aula foi dedicada a estas notas e á escala e no final fizeram um exercício de controlo de arco nas notas das cordas lá e mi (Dó, Sol e Fá#) para trabalhar ainda mais as dificuldades vindas do semestre anterior.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

8º aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Escala de Sol M;
- Peça.

Descrição:

Primeira aula do segundo semestre.

A aula começou com a nova escala de Sol M, em duas oitavas e ligaduras à semínima (duas notas ligadas), o que introduziu novas posições na quinta posição e os harmónicos das oitavas. Também trabalharam um pouco da peça que já incluía as notas da escala e uma nova técnica de arco, o *staccato*.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

9º aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Escala de Sol M;
- Exercícios de técnica de arco.

Descrição:

Na escala notou-se uma grande melhoria, o aluno já consegue pressionar a corda de forma que tocar uma nota perceptível, embora nas notas graves ainda mantenha alguma dificuldade, devido à resistência que estas cordas mais graves proporcionam.

Eu trabalhei com ele um pouco da escala e notei que embora a mão esquerda estivesse melhor o arco continuava muito instável, para além disso estava com dificuldades em memorizar as notas e acabava por se perder constantemente. O que fiz, juntamente com a professora, foi um pouco de trabalho de controlo de arco, pedi-lhe para dizer o nome das notas enquanto tocava, enfatizando a importância de saber o que estava a tocar.

No final da aula a professora trabalhou um pouco da peça.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

9º aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça.

Descrição:

Nesta aula começou a professora com a peça, onde foram trabalhadas as ligaduras e as ligaduras com ponto, uma dificuldade que já vinha do semestre anterior. Depois passamos para o estudo onde eu já me envolvi um pouco mais. Sendo uma aula mais dedicada á leitura da peça, o trabalho passou maioritariamente para ajudar a aluna nas passagens mais difíceis, onde a relembrei que as posições ficam cada vez mais curdas quando vai subindo na escala. Decidi focar a minha aula nessa questão pois a aluna mantinha uma posição relativamente neutra por toca a escala, o que acabava por deixar as notas mais graves baixas e as notas mais agudas altas. Para a tentar ajudar na articulação, a professora, deu-lhe o exemplo dos instrumentistas de sopro, que usam consoantes para controlaram a articulação, por exemplo: D – mais ligado e T- mais curto. Com o intuito de proporcionar a aluna alguma referência quando toca diferentes articulações.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

10ª aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Escala de Sol M;
- Exercícios;
- Peça.

Descrição:

A aula começou com a escala. Havia alguma dificuldade por parte do aluno em memorizar as notas e as posições, principalmente as novas, por isso, decidi ir com calma trabalhando três notas de cada vez, e só depois de algumas repetições é que o incentivei a tocar a escala completa.

Logo depois, avançamos para os três exercícios, e tal como nas outras aulas, o aluno tinha facilidade no solfejo, mas quando passava para o instrumento tinha muitas dificuldades em tocar. Igualmente como nas aulas anteriores o trabalho foi lento, focando em alguns compassos individualmente.

Por fim pedi que tocasse a peça, onde voltou a mostrar os mesmos problemas citados anteriormente, no entanto, devido á falta de tempo, foquei a atenção principalmente no ritmo, pois achei que era o mais importante.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

10º aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça.

Descrição:

Com esta aluna a aula foi completamente dedicada á peça, onde grande parte do tempo foi a trabalhar pequenas passagens. Havia alguns problemas em duas passagens específicas, uma nas posições agudas e outra nas graves. Trabalhei com ela de forma mais lenta e incentivei-a a estar mais atenta á afinação para que tentasse corrigir sozinha, o que foi bastante produtivo pois a aluna conseguiu memorizar melhor a afinação sem a minha ajuda, sendo possível aumentar um pouco a velocidade aproximando-a ligeiramente do tempo original.

No final da aula voltei a focar a atenção na passagem mais aguda, desta vez para trabalhar o posicionamento do arco, que permanecia muito em cima da escala.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

11º aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Escala de Sol M com arpejo;
- Estudo;
- Peça.

Descrição:

Nesta semana foi a professora a começar a dar a aula porque foi introduzido o arpejo. Começaram com a escala completa trabalhando um pouco algumas dificuldades, depois foi pedido ao aluno para memorizar as notas da escala pela ordem dos números 1,3 e 5, referindo que são as mais importantes.

A segunda metade da aula foi dada, maioritariamente por mim. Iniciamos um novo estudo que envolvia uma nota nova, fá#. O objetivo foi ajudar o aluno a ler e a memorizar as notas e as posições.

No final da aula pedi-lhe que tocasse a peça, estrelinha, completa. Em geral estava bem, as notas e o ritmo estavam certos, mas o aluno mantinha a dificuldade de controlar o arco, estava constantemente a tocar em duas cordas. Escolhi algumas passagens que ele já tinha decorado e pedi que olhasse para a mão direita em vez da partitura para tentar que mantivesse o arco na mesma corda durante o movimento completo.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

11ª aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça;
- Estudo.

Descrição:

Começamos com a peça, que em geral estava bastante bem, embora houvesse algumas passagens ligeiramente desafinadas. trabalhamos essas passagens um pouco mais devagar e depois avançamos para a peça.

A primeira passagem que vimos foram as ligaduras por duas ou mais cordas, havia alguma falta de coordenação entre a mão direita e a mão esquerda. Trabalhamos a um ritmo mais lento, principalmente as passagens que já estavam mais memorizadas para que ela não estivesse sempre a olhar para a partitura. Depois disso, tal como na aula anterior, a aluna continuava a ter o arco muito em cima da escala nas notas agudas, o que produzia um som muito abafado. Voltamos, por isso, a tentar corrigir esse problema, desta vez com cordas soltas para que ela focasse a sua atenção apenas no controlo e pressão necessária do arco.

No final da aula ainda tivemos tempo para tocar o estudo, embora o trabalho fosse o mesmo que na peça; o controlo do arco.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

12º aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Peça.

Descrição:

Aula completamente dedicada á peça, por haver audição na semana seguinte. Embora se notassem melhorias, o aluno ainda continuava com dificuldades em controlar o arco. Continuamos a fazer os mesmos exercícios que na semana passada. Depois desse trabalho a professora foi acompanhá-lo para o piano, enquanto isso, eu fiquei perto dele para o ajudar maioritariamente com a afinação.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

12º aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça.

Descrição:

Igualmente como o outro aluno, esta aula foi apenas trabalhar a peça, no entanto desta vez começamos diretamente com a professora a acompanhar no piano, e fizemos um trabalho mais específico depois. Embora tivesse melhorado, continuava a haver dificuldades em fazer ligaduras usando duas cordas. Devido a essa dificuldade a aluna não prestava atenção ao ritmo e afinação. Fizemos essas passagens de forma bastante lenta e controladas e foi-lhe aconselhado que focasse ainda mais o estudo individual nesses locais.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

13º aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Escala;
- Estudos.

Descrição:

A aula começou com a conversa do que aconteceu na audição. Segundo a professora, houve aspetos que estiveram bem, como a afinação e a capacidade de manter o ritmo e também o controlo do nervosismo perante o público. Os aspetos que estiveram menos bem foi, mais uma vez, o controlo do arco, como referido pela professora.

Voltamos a ver a escala e um dos estudos, que não tinha sido trabalhado na semana passada. Acontece que o aluno dedicou todo o seu estudo para preparar a audição e acabou por

esquecer muito do trabalho que tinha sido feito com a escala e o arpejo, voltamos assim a relembraar tudo, e a fazer de novo os mesmos exercícios.

No final da aula ainda deu tempo para tocar o segundo estudo, que, ao contrário da escala, estava mais consolidado, e tivemos apenas de rever um pouco a afinação.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

13ª aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Estudo;
- Escala.

Descrição:

Em relação á audição a professora explicou que foi bastante bem, embora as dificuldades em algumas passagens continuassem, a aluna conseguiu manter a afinação e o ritmo estáveis mesmo quando estava com dificuldades técnicas.

A professora decidiu voltar ao resto do material, o estudo e a escala, que já não era trabalhado há algum tempo. Tanto a escala como o arpejo estavam melhor, mas a aluna continuava a ter o ponto de arco errado quando subia para as posições mais agudas. Revimos a escala mais devagar para ela corrigir o arco conforme subia na afinação.

No final da aula ela tocou o estudo, que não lhe tinha dado tanta prioridade, voltando a rever algumas passagens.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

14ª aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Escala de Sol M e arpejo;
- Peça.

Descrição:

Começamos a aula com a escala e arpejo. Continuava com as mesmas dificuldades em pressionar de forma correta nas posições mais graves, mas em termos rítmicos e de afinação estava muito mais consolidado. O arpejo, no entanto, estava um pouco esquecido, e por isso, trabalhamos-lo devagar.

O resto da aula foi dedicada á peça. Aqui houve apenas uma passagem em que o controle do arco não foi tão bom, mas foi corrigido no final da aula, na altura focamos o trabalho na afinação, que piorou em relação à última passada. O que fizemos foi melhorar as passagens mais desafinadas com a professora a repetir a nota no piano e incentivar o aluno a procurar a afinação e corrigir sozinho. De início teve alguma dificuldade em perceber se tinha de baixar ou de subir a afinação, mas depois de algumas tentativas começou a entender e a corrigir mais rapidamente.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

14ª aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Escala de Sol M com arpejo;
- Peça.

Descrição:

A aula começou com a escala e o arpejo. O ponto do arco, que era um problema persistente nas últimas semanas, estava bem melhor, mas mesmo assim voltamos a fazer o mesmo exercício de reduzir o *tempo* usando o metrónomo, e de controlando o ponto do arco.

A professora decidiu deixar os estudos de lado nesta semana para trabalhar a peça, focado principalmente nas passagens que a aluna teve mais dificuldade na audição. As dificuldades na audição foram maioritariamente rítmicas. Havia uma passagem em específico que a aluna estava a fazer o ritmo mal, embora nas aulas antes da audição não tivesse acontecido. Corrigimos o erro e trabalhamos o resto das dificuldades rítmicas devagar aumentando o tempo gradualmente.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

15ª aula

Aluno A.

Estrutura da aula:

- Estudo;
- Peça.

Descrição:

Nesta última aula decidi trabalhar um estudo e a peça. Começamos com o estudo, deixei o aluno tocar tudo de início ao fim, passando depois para as partes mais específicas. Neste estudo o aluno teve alguns problemas rítmicos e de afinação, tentei que ele corrigisse a afinação, no entanto foquei mais a atenção no ritmo pois entendi que era o mais importante naquele momento. Pedi para que ele mostrasse algumas passagens que não estavam tão bem rítmicamente enquanto eu marcava o tempo, começando devagar e aumentando o tempo aos poucos até alcançar ao *tempo* original.

De seguida passei para a peça. Aqui o aluno tinha mais dificuldades na afinação, a professora, para me auxiliar, foi para o piano e juntamente com ela tentamos ajudá-lo a corrigir a afinação incentivando-o a corrigir individualmente. Tal como na última aula, o aluno no início teve dificuldades, mas aos poucos e depois de algumas repetições começou a entender e a corrigir sozinho.

No final pedi que tocasse a obra completa para o encorajar a corrigir os erros sem ser por secções separadas.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

15º aula

Aluno B.

Estrutura da aula:

- Peça

Descrição:

Com esta aluna, a minha ideia inicial era fazer um trabalho semelhante ao do aluno anterior, começando com a peça e passando ao estudo. No entanto acabamos por ficar apenas com a peça.

Como a peça desta aluna é maior, decidi começar com as passagens que foram trabalhadas na aula anterior para perceber o que tinha melhorado. A dificuldade rítmica da semana passada continuou, por isso voltamos a rever devagar e a corrigir o erro, passando, de seguida, para outras secções que tinham alguns problemas de afinação e controlo do ponto de arco. E, mais uma vez, a professora foi para o piano para ajudar na afinação. A aluna conseguiu perceber e corrigir rapidamente.

Em relação ao ponto do arco, as dificuldades persistiam. Pedi para que abrandasse o *tempo* relembrando como tínhamos trabalhado a escala, que possuía o mesmo problema.

No final da aula, tal como o aluno anterior, pedi repetir a obra completa. Enquanto tocava a aluna conseguiu controlar a afinação, em relação ao arco, as dificuldades persistiram.

Relatório Detalhado das Aulas de Classes de Conjunto

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

1º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Escala de Sol M;
- *Red River Rapids* de Robert Frost.

Descrição:

A primeira iniciou, depois da afinação, com a escala de Sol M em uma oitava, começando com mínimas seguidas de semínimas e no final colcheias. Este início costuma ocorrer com bastante frequência. A ideia é que os alunos aqueçam os dedos e que trabalhem um pouco a afinação antes de passar para as obras.

O resto da aula foi dedicado á leitura da obra *Red River Rapids* de Robert Frost. Inicialmente foi feita uma leitura geral a um tempo mais lento, e, embora não seja uma obra muito difícil, sendo uma leitura á primeira vista, houve algumas dificuldades esperadas na afinação, mas principalmente dificuldades rítmicas, especialmente por ser um compasso composto. Depois desta leitura inicial passaram aos detalhes, começando com os primeiros e segundos violinos, que, tendo as partes mais difíceis residiam a grande parte dos problemas.

Trabalharam algumas passagens rítmicas que não estavam tão bem, bem como as passagens que tinham o tema principal, juntamente com as violas, onde a professora se focou mais na afinação. Voltando, de seguida a atenção para os violoncelos e contrabaixos, numa passagem onde *tempo* estava bastante instável. Esta passagem bastante problemática, pois, embora, fossem apenas colcheias, eram o metrónomo para os violinos e as violas que estavam a tocar a melodia.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

2º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Escala de Sol M;
- *Sinfonia n.5 de Tchaikovsky*.

Descrição:

igualmente como na aula passada, começaram com a escala de Sol M em uma oitava, primeiramente com mínimas seguidas de semínimas e no final colcheias.

De seguida passaram para a leitura de outra obra, a *sinfonia n. 5* de Tchaikovsky. Fizeram uma leitura inicial para os alunos terem uma ideia geral da obra. Ao contrário da peça lida na semana passada, a sinfonia de Tchaikovsky tem menor dificuldades rítmicas, mas muitas mais dificuldades melódicas, aqui as dinâmicas são muito mais exageradas, indo de *pp* a *fff*. Os alunos tiveram bastantes dificuldades em controlá-las, juntamente com afinação no início da peça, que começa de forma muito delicada em *pp*, durante 20 compassos, antes de entrar o tema inicial, que neste arranjo é tocado pelos primeiros violinos em vez da trompa. Embora tenha sido feita uma leitura completa da obra, o resto da aula foi dedicada maioritariamente a esta primeira parte. Nos violinos foi trabalhado o tema e nos outros instrumentos o acompanhamento onde a professora trabalhou as dinâmicas.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

3ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Red River Rapids* de Robert Frost;
- *Sinfonia n.5 de Tchaikovsky*.

Descrição:

Esta aula foi dedicada para fazer uma revisão do material já estudado, antes de avançar para novas obras.

Começaram com o tema *Red River Rapids*, onde os alunos mantinham as dificuldades, por isso, o trabalho foi muito parecido ao da primeira aula; ver a obra a um ritmo mais lento e isolar os violinos e as violas para corrigir a afinação.

De seguida passaram á 5 *sinfonia* de Tchaikovsky, que tal como na aula da semana anterior, decidiu-se tocar a obra completa mais uma vez. No entanto nesta aula, a professora, não dedicou tanto tempo aos primeiros compassos. Esta semana avançou para as secções mais complicadas ritmicamente.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

4º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Escala de Ré M;
- *Sinfonia n. 40 de Mozart*;
- *Sinfonia n.5 de Tchaikovsky*.

Descrição:

A aula iniciou com a escala de Ré maior, passando logo de seguida para um tema novo, a *sinfonia no. 40* de Mozart. Na leitura inicial da obra houve bastante dificuldade por parte dos alunos em manter o tempo. É uma obra relativamente rápida, e a professora queria testar a capacidade dos alunos de ler á primeira vista no tempo original. Posteriormente a essa leitura passou ao trabalho mais específico, do tema principal do primeiro andamento, com os violinos, onde reforçou a importância da afinação e do carácter. De seguida avançou para o resto dos instrumentos, que têm uma secção mais rítmica, sendo bastante importante manter o tempo constantemente.

No final da aula voltou *sinfonia n.5* de Tchaikovsky continuando com o mesmo foco da aula anterior.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

5º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Escala de Sol M;
- *Sinfonia n. 40 de Mozart.*

Descrição:

Nesta aula já me envolvi um pouco mais, embora tenha ficado apenas com os contrabaixos, e, por vezes, com os violoncelos.

Aula completamente dedicada á *sinfonia n. 40* de Mozart. Novamente, fazendo uma leitura completa. Desta vez, depois da leitura, começou com os baixos reforçando a importância do controlo rítmico. Tentei ajudar o naipe com dedilhações. Esta obra tem passagens que é preciso tocar em duas cordas alternadamente a um ritmo relativamente rápido, sendo por isso essencial uma dedilhação adequada.

No final da aula a professora voltou aos violinos, revendo o tema inicial, bem como, uma correção de dinâmicas no meio da obra.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

6º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Little Symphony for Strings* de Carl Reinecke.

Descrição:

Leitura de uma nova obra, esta, bastante mais acessível e fácil em comparação às outras, para além disso não é tão densa. Tem 4 andamentos bastante curtos e relativamente rápidos.

Foi feita uma leitura completa da obra que, embora tivesse alguns problemas, estava bastante bem, tendo em consideração que os alunos estavam a ler pela primeira vez.

Passamos de seguida para um trabalho mais detalhado, onde a professora começou com os violinos e violas, e eu, fiquei a auxiliar os violoncelos e contrabaixos em determinadas passagens que não estavam tão bem ritmicamente. No final, foi feita mais uma leitura completa da obra.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

7ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Escala de Ré M;
- *Little Symphony for Strings* de Carl Reinecke;
- *Red River Rapids* de Robert Frost.

Descrição:

Na aula desta semana a professora decidiu dedicar-se às obras mais fáceis, para dar tempo aos alunos de preparar as mais difíceis no estudo individual.

Começamos com a obra, *Little Symphony*, onde foi feita uma aula bastante semelhante ao da semana passada. Depois de tocarem a obra na íntegra, a professora, voltou a atenção para o terceiro andamento da obra que é inteiramente em *pizzicato*. Para os baixos este andamento é extremamente fácil, porque existem apenas duas notas diferentes, sempre tocadas no primeiro *tempo* de cada compasso. No entanto, para os violinos e violas é mais complicado, sendo eles que tocam a melodia, que possui passagens mais rápidas, e, os alunos não estão muito habituados, e mostraram alguma dificuldade em tocar *pizzicato* a uma velocidade mais acelerada. Primeiramente, foi feito este andamento a uma velocidade bem

reduzida, com o objetivo de manter o uníssono entre os violinos e violas, e tentando fazer as dinâmicas sobressaírem.

No final, a professora, trabalhou a obra *Red River Rapids*, que sendo, também, bastante acessível, os alunos, já mostravam mais confiança em tocar no *tempo* original. Foi feito apenas um ajuste no ritmo em algumas secções.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

8º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Little Symphony for Strings* de Carl Reinecke;
- *sinfonia n. 40* de Mozart.

Descrição:

Durante esta aula, assumi a condução da quase totalidade da mesma. Decidi escolher a obra *Little Symphony for Strings*, por ser mais fácil, tanto para mim, como, para os alunos. Escolhi também a *sinfonia no. 40* de Mozart por ser uma obra que conheço bastante bem.

Comecei com o terceiro andamento da obra *Little Symphony for Strings*. Na última aula, embora tivesse havido bastantes progressos, ainda havia algumas dificuldades rítmicas. Foi necessário começar a um tempo mais lento, focando em tocar as notas bastante curtas de forma a atrasar.

Trabalhei, também, um pouco do último andamento que é o mais rápido dos quatro. Como o estudo desta obra se encontrava ainda numa fase muito inicial, foi necessário reduzir significativamente a velocidade. Sendo um andamento rápido para todos os instrumentos, achei melhor dividir e trabalhar devagar cada naipe, começando pelos baixos, seguidos dos

violinos e violas. Com este grupo de alunos, a atenção centrou-se no ritmo e na afinação. Verifica-se, frequentemente, que os estudantes tendem a negligenciar estes aspetos em favor da mera execução das notas, devido à velocidade exigida pela passagem.

Para finalizar a aula, voltamos à *sinfonia n. 40* de Mozart. Com os violinos trabalhei a direção de frase do tema inicial, e com os baixos trabalhei as secções mais rítmicas que estavam bastante instáveis. A estes últimos pedi para tocarem com o arco mais leve e curto, de forma que se consigam ouvir bem e terem um som mais articulado.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

9ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Teste de grupo;
- *Little Symphony for Strings* de Carl Reinecke;
- *Sinfonia n.º 5* de Tchaikovsky.

Descrição:

No final da aula passada a professora avisou os alunos que iria realizar um teste. Para isso, organizou dois grupos com elementos diferentes, juntando um aluno de cada naipe em cada um, para interpretarem algumas passagens da obra *Little Symphony for Strings*.

Depois disso foi pedido aos alunos que tocaram para explicarem como se sentiram e que nota dariam caso se fossem avaliar. Foi solicitada a mesma opinião aos alunos que estavam a assistir. Em geral as respostas foram semelhantes; que estavam mais nervosos do que o habitual e as notas de autoavaliação rondaram os 13 e os 15 valores. Na sua crítica, a professora sublinhou o facto de não haver muito contacto visual entre eles, reconheceu que, no geral, tocaram bem, estavam afinados e demonstraram um bom controlo rítmico, mas apontou a falta de conexão musical como algo a melhorar.

Mesmo a terminar a aula, ainda trabalhámos a *sinfonia n.º 5* de Tchaikovsky, a obra escolhida para o teste da semana seguinte. Mais uma vez, concentrámos a nossa atenção no início da peça, por ser a secção mais exposta, complexa de afinar e difícil de controlar ao nível das dinâmicas.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

10º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Teste de grupo;
- *Sinfonia n.º 5 de Tchaikovsky*.

Descrição:

Igualmente como na semana passada foram escolhidos mais 2 grupos com alunos diferentes. Como a obra desta semana era bastante mais difícil do que a anterior, a professora optou por seleccionar os alunos que considerava estarem mais preparados.

Depois dos testes os alunos voltaram, mais uma vez, a referir que se sentiam mais nervosos que o habitual, mas que sendo um grupo reduzido conseguiam ouvir e conseqüentemente ter uma melhor afinação. Não houve muitos comentários da parte da professora, referiu apenas que, em geral, estava bastante bem, embora pudessem exagerar mais nas dinâmicas.

Para concluir, a professora decidiu trabalhar a liderança. Escolheu alguns excertos desta obra com o intuito do aluno que inicia o tema ter mais liderança.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

11ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Teste de grupo;
- *Red River Rapids* de Robert Frost;
- *Sinfonia n. 40* de Mozart.

Descrição:

A obra combinada para os testes desta semana foi *Red River Rapids*. Tal como nas aulas anteriores foram criados dois grupos para executar alguns excertos. Nesta aula não houve muito a apontar, a maior dificuldade desta obra é o ritmo, por ser um compasso composto, os alunos ainda têm alguma dificuldade. No entanto a afinação estava bastante bem e notou-se que foi feito um esforço para serem mais comunicativos entre eles.

O resto da aula foi dedicada à *sinfonia no. 40* de Mozart, onde se fez um trabalho mais lento e detalhado em algumas passagens, sobretudo naquelas que exigiam maior velocidade. A professora começou com os baixos nas partes que têm o acompanhamento em colcheias, passagem estas, que, por norma ficam sempre um pouco arrastadas o que acaba por influenciar negativamente os alunos que tocam a melodia.

Por fim trabalhou a afinação com os primeiros e segundos violinos em algumas secções de maior dificuldade, juntando, posteriormente as violas para trabalharem a conceção entre estes naipes

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

12ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Teste de grupo;

- *Sinfonia n. 40 de Mozart;*
- Repertório completo.

Descrição:

Nesta última aula de teste, apresentaram-se os três grupos que faltavam, tocando alguns excertos da obra de Mozart. De todos os grupos e obras apresentadas, notou-se que esta era a que trazia maiores dificuldades rítmicas. Por ser uma obra clássica, o tempo tem de ser rigoroso e muito bem articulado, algo em que os alunos sentiram bastante dificuldade e que a professora acabou por sublinhar após a apresentação do último grupo.

Esta seria também a última aula antes do concerto de Natal. Por isso, depois dos testes foi tocado o repertório completo pela ordem do concerto. Como foi uma aula mais corrida, houve menos tempo para trabalhar ao pormenor. Sobrou apenas espaço para a professora dar algumas dicas para o concerto, focando na gestão do nervosismo, na concentração e em pequenos detalhes de uma ou duas passagens de cada obra.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

13ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Sinfonia n. 40 de Mozart.*

Descrição:

Nestas duas últimas aulas do primeiro semestre, dei aula de naipe aos violoncelos e contrabaixos enquanto a professora lecionou com os violinos e as violas.

Decido começar esta aula com a escala de Sol M em 2 oitavas, igualmente como a professora faz com a orquestra. A ideia principal era que os alunos criassem uma maior conexão para poderem tocar juntos, visto que essa tinha sido uma das críticas mais marcantes da professora nos testes realizados nas aulas anteriores. Tentei fazer com que o primeiro violoncelo fosse

mais claro nas mudanças de arco e incentivei os outros a olharem para ele para tocarem juntos. Depois de algumas tentativas e de algumas correções na afinação passamos á peça.

A peça que decidi trabalhar nesta aula foi a *sinfonia n. 40* de Mozart. Tal como referido em aulas passadas, esta obra precisa de um tempo extremamente estável e controlado. Sendo um grupo grande de violoncelos e contrabaixos, esta tarefa, tornou-se complicada, que só melhorou no momento que tocaram mais *piano* e mais articulado.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

14º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Sinfonia n.º 5 de Tchaikovsky.*

Descrição:

Para esta última aula do primeiro semestre comecei da mesma forma que a anterior, mas com a escala de Ré maior, embora, focasse mais a minha atenção em levar as dinâmicas ao extremo, de *piano* e *pianíssimo* com o intuito de ajudar na obra escolhida para esta semana. Notou-se que, em relação à semana passada, eles tentaram estar mais atentos uns nos outros, e o resultado foi consideravelmente melhor.

A obra escolhida para trabalhar esta semana foi sinfonia de Tchaikovsky, onde focamos a atenção principalmente no acompanhamento inicial, que na obra original é a trompa que tem a melodia, mas neste arranjo são os violinos. Nesta sinfonia foi bastante crucial o trabalho que feito com as escalas, no início das aulas. Sendo é uma parte muito exposta e delicada, exige muita concentração e controlo de arco e dinâmicas.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

15ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Sinfonia n.º 40* de Mozart;
- *Piratas das Caraíbas*.

Descrição:

Nesta primeira aula do segundo semestre, como o concerto seguinte estava agendado para o final do ano letivo, a professora decidiu recuperar algumas obras do semestre anterior; a *sinfonia n.º 40* de Mozart e a *sinfonia n.º 5* de Tchaikovsky. Além disso, introduziu material novo, incluindo algumas peças de cariz mais popular.

Começámos com a obra de Mozart e tocámos a obra completa para relembrar. Como os alunos vinham de duas semanas de férias, acabaram por se esquecer de muitos detalhes, sendo necessário repetir o trabalho em algumas passagens; o acompanhamento de colcheias nos contrabaixos e o tema inicial nos violinos.

Depois prosseguimos para uma obra nova; os *Piratas das Caraíbas*. Este arranjo, ao contrário do que eu imaginava inicialmente, apresentava bastantes dificuldades rítmicas. Havia um compasso composto de 12/8 em que os baixos estavam com dificuldades de leitura, mesmo conhecendo os filmes e a música. Os violinos e violas tinham muitas passagens juntas em que uma melodia complementava a outra. Foi nestas passagens que a professora dedicou bastante tempo, principalmente porque os segundos violinos e as violas estavam constantemente a atrasar o que afetava diretamente os primeiros violinos.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

16ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Sinfonia n. 5* de Tchaikovsky
- *Waltz n.2* de Dimitri Schostakovich.

Descrição:

Voltamos ao tema inicial da sinfonia de Tchaikovsky, que já mostrava ter a afinação e dinâmicas bastante melhores. Foi feita apenas uma revisão da obra completa, fazendo algumas pequenas correções no final.

Depois, começamos a ler uma nova obra; *Waltz n.2* de Dimitri Schostakovich. Esta obra em geral não é muito difícil, o tema vai rodando entre todos os naipes, com exceção dos contrabaixos que tocam apenas o acompanhamento, maioritariamente em pizzicato.

Tal como qualquer obra nova, foi feita uma leitura completa, que sendo à primeira vista os alunos tocaram bastante bem. A professora trabalhou maioritariamente com os violinos por eles tocarem com mais frequência o tema. Foram feitas algumas correções na afinação e passagens rítmicas, mas foi trabalhado principalmente a direção da frase. A minha intervenção nesta aula consistiu em auxiliar os contrabaixos a sustentar a pulsação do tema, dado que a insistência no mesmo desenho rítmico os levava, passados alguns compassos, a perder o rigor e a oscilar no andamento.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

17ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Piratas das Caraíbas*.

Descrição:

Esta semana a professora pediu-me para fazer aula de naípe, trabalhando os *Piratas das Caraíbas* com os baixos enquanto ela ficava com os violinos e violas.

Esta obra começa com alguns compassos a um *tempo* mais lento, semínima a 64, passando depois para semínima a 96. Esta mudança apresenta sempre alguma dificuldade, sendo que nem todos os alunos conseguem assimilar a mudança de *tempo* tão rapidamente. Tivemos de tocar alguma vezes esta mudança estre compassos da mudança de *tempo*.

De seguida fomos diretamente para o final da obra no compasso de 12/8, onde havia as maiores dificuldades. Muitos alunos já não se lembravam como funcionava um compasso composto e foi preciso relembrar escrevendo para facilitar a explicação. Fizemos algum solfejo e, em seguida, utilizei o contrabaixo de um dos alunos para exemplificar, pedindo-lhes que solfejassem novamente enquanto eu tocava a passagem. A estratégia resultou bastante bem, embora alguns alunos tenham mantido certas dificuldades, notou-se uma melhoria geral. Esta secção da obra não é muito complexa a nível de notas ou ritmo, pelo que os estudantes precisavam apenas de compreender a subdivisão e o funcionamento do compasso.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

18º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Escala de Ré maior;
- *Sinfonia pastoral* de L.V. Beethoven.

Descrição:

Esta aula iniciou com a escala de Ré maior em duas oitavas, ligaduras em semínimas e tercinas, e para finalizar em colcheias em *staccato*. A professora procura sempre que eles usem o arco completo (*detaché*) para terem um som mais cheio.

De seguida começaram a ler uma obra nova; a *sinfonia pastoral* de L.V. Beethoven. Depois da leitura completa começaram a trabalhar os pormenores. Para os contrabaixos, embora não seja das obras mais difíceis que eles têm, possui algumas dificuldades. Sendo a principal a sligadura nos temas. Nesta obra existem algumas melodias que são tocadas por todos os

naipes, como um *Canon*, nestas secções os alunos apresentaram bastantes dificuldades em manter o *tempo*. Também existe a dificuldade de ter muito contraste de dinâmicas, como na *sinfonia n. 5* de Tchaikovsky. A professora trabalhou estas partes em específico com todos os naipes.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

19º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Escala de Sol maior;
- *Sinfonia pastoral* de L.V. Beethoven.

Descrição:

Esta semana a professora escolheu a escala de Sol maior, com o objetivo de trabalhar as ligaduras, de forma a ajudar os alunos para a obra de Beethoven. Esta sessão foi muito mais focada no trabalho de detalhe por naipes. De forma a ajudar os alunos a ultrapassar as dificuldades, a professora optou por abrandar o andamento original, subindo a pulsação de forma gradual à medida que as passagens saíam melhor. Também usou a escala para trabalhar as dinâmicas, fazendo exercícios em que cada nota da escala tem dinâmicas diferentes, por exemplo; a primeira nota é com *crescendo*, a segunda em *diminuendo*.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

20º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Married Life*;
- *Waltz n.2* de Dimitri Schostakovich.

Descrição:

Para esta aula a professora trouxe uma obra nova, *Married Life*, banda sonora do filme “UP”.

Tal como aconteceu com os *Piratas das Caraíbas*, a maioria dos alunos já conhecia o filme e consequentemente a música. Depois de ser feita a leitura à primeira vista a professora passou a trabalhar parte individuais, começando com os violinos e violas, que têm bastantes passagens em conjunto, passando depois para os baixos. Não foi feito nenhum trabalho muito detalhado, apenas algumas correções no ritmo e afinação.

Voltaram de seguida para a obra, *Waltz n.2*, onde foi feita mais uma leitura completa e posteriormente um trabalhado sobre o tema principal com todos os naipes, à exceção dos contrabaixos que fazem o acompanhamento. Em geral, os alunos estavam a tocar bastante afinados e a *tempo*, embora se notasse que a execução musical ainda estava muito travada e mecânica. A professora exemplificou no violino como deviam fazer a distribuição do arco, que, segundo ela, era o obstáculo para os alunos.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

21º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Sinfonia Pastoral* de L.V. Beethoven;
- *Waltz n. 2* de Dimitri Schostakovich.

Descrição:

Voltando para a *sinfonia pastoral*, a professora escolheu a passagem da obra onde o tema ocorre em todos instrumentos sucessivamente. Embora tivesse melhorias ainda faltava a fluidez necessária para manter o *tempo*. O tema começa nos violinos e passa por todos os

naipes. Foi colocado o metrônomo com um *tempo* mais lento para auxiliar nestas transições. A ideia principal era que os alunos entendessem o que os colegas estavam a tocar de forma a perceberem onde eram as suas entradas. Muitos deles estavam tão focados na sua partitura que nem tinham reparado que o tema progredia pelos instrumentos todos. No naipe dos contrabaixos existiam algumas dificuldades em encontrar uma dedilhação adequada, o que prejudicava no controlo do *tempo*. Enquanto a professora trabalhava com outros naipes eu estive a ajudar os contrabaixos a encontrar um a dedilhação mais eficaz.

Com o pouco tempo que faltava voltamos ao *Waltz n. 2*, que já começava a ganhar forma, como o tempo estava escasso foi feito um trabalho semelhante ao da aula anterior.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

22ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Piratas das Caraíbas*;
- *Married Life*.

Descrição:

Voltámos aos *Piratas das Caraíbas*, onde a professora começou por uma passagem em colcheias comum a todos os instrumentos. O grande desafio deste trecho reside nos acentos, que se tornam extremamente importantes, no meio de tanta nota repetida, são eles que definem o tema. Para além disso, o andamento acelera ainda mais nesta secção. No entanto, como os alunos já conheciam a música do filme, conseguiram captar rapidamente a ideia, precisando apenas de exagerar ainda mais a articulação para ser mais claro. De seguida, voltámos a trabalhar o compasso de 12/8, que continuava a apresentar muitos desafios rítmicos. O andamento foi reduzido e a professora focou a atenção nos contrabaixos, que não estavam a conseguir manter a estabilidade rítmica.

Com o tempo que sobrou voltaram à obra *Married Life*, onde foi feita mais uma leitura completa para que os alunos comesçassem a interiorizar a música, seguida de um trabalho de afinação em algumas passagens com todos os naipes.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

23ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Teste de grupo;
- *Married Life*.

Descrição:

Como aconteceu no primeiro semestre, e aproximando-se o final do segundo, a professora começou a fazer testes de grupo, onde escolhia um aluno de cada naipe para interpretarem uma das obras.

Foram criados dois grupos que tocaram a obra *Married Life*. Em geral, ambos os grupos tocaram bastante bem, embora os alunos de violino e viola apresentassem algumas dificuldades por terem as passagens mais difíceis.

Depois dos testes de grupo a professora começou a trabalhar o *tutti*, iniciando precisamente com os violinos e as violas. Estes dois naipes têm muitas mais melodias que os outros, e embora os alunos conhecessem, e já tivessem assistido ao filme estavam com problemas em manter o ritmo. Essa dificuldade foi agravada principalmente por existirem algumas *apogiaturas*, que os alunos davam demasiada importância. Para corrigir essa dificuldade, a professora retirou pequenas essas notas, para que os alunos entendessem que são apenas ornamentos. Depois de algumas repetições os ornamentos foram adicionados novamente e notou-se uma melhoria bastante grande.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

24ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Teste de grupo;
- *Piratas das Caraíbas*.

Descrição:

Para esta aula foram escolhidos mais dois grupos para interpretar a obra; *Piratas da Caraíbas*. Os alunos do primeiro grupo tocaram bastante bem, estavam a *tempo*, afinados e conseguiram fazer os ataques que foram trabalhados em aulas anteriores. O único detalhe que faltou melhorar foi o controlo de dinâmicas entre naipes. Havia muitos momentos em o tema, era completamente abafado pelo acompanhamento.

O segundo grupo já teve mais dificuldades. Houve bastantes passagens que os alunos de violoncelo e contrabaixo não tocaram o ritmo corretamente e acabaram por parar, entrando alguns compassos mais à frente.

Depois dos testes a professora começou a trabalhar com o naipe completo de violoncelos e contrabaixos essas passagens de maior dificuldade. Voltaram, depois, a fazer o trabalho de abrandar o andamento, porque em muitas passagens a dificuldade dos alunos nem era a compreensão do ritmo, mas simplesmente a velocidade estar muito elevada naquele momento.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

25ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Teste de grupo;
- *Waltz n.2* de Dimitri Schostakovich;
- *Sinfonia Pastoral* de L.V. Beethoven.
-

Descrição:

Esta semana de testes começou com um grupo a tocar a obra de Schostakovich. Sendo apenas um grupo e sendo uma obra mais fácil ainda houve tempo no final da aula para trabalhar a *sinfonia Pastoral*, que foi a obra escolhida para os testes da semana seguinte.

Neste teste não houve problemas nenhuns, todos os alunos tocaram bastante bem. A professora trabalhou um pouco com os instrumentistas que tinham a melodia para os ajudar a trazer mais musicalidade à obra.

Na *sinfonia Pastoral* a professora começou a trabalhar com os violinos e violas, focando na junção de ambos em algumas passagens, adicionando posteriormente os outros naipes. A obra já começava a ganhar forma, mas ainda havia muitas dificuldades dinâmicas, onde, muitas vezes os baixos sobrepunham-se demasiado aos violinos, principalmente nas passagens que eles estavam mais confiantes. No entanto nas passagens que tinham mais dificuldade desapareciam completamente, e foi aí que a professora dedicou o resto da aula.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

26ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Teste de grupo;
- *Sinfonia Pastoral* de L.V. Beethoven;
- *Married Life*.

Descrição:

Última semana de testes, com a *sinfonia Pastoral*. Para esta obra, sendo a mais difícil deste semestre, foi guardada para os chefes de cada um dos naipes.

Os problemas apresentados exatamente os mesmos que na semana anterior; o controlo e regulação das dinâmicas entre eles, e algumas dificuldades rítmicas.

A professora fez um trabalho semelhante ao da semana passada, e também algumas secções rítmicas com os violoncelos e contrabaixos

No final da aula voltou à peça *Married Life*, começando a trabalhar com os baixos, seguidos dos violinos e violas.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

27ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Sinfonia Pastoral* de L.V. Beethoven;
- *Married Life*.

Descrição:

Para esta aula a professora decidiu trabalhar as obras mais difíceis, começando com a *sinfonia Pastoral* completa.

Nesta obra já é possível trabalhar muito mais a musicalidade, visto que os alunos melhoraram bastante.

Avançando para a obra *Married Life*, que, como foi a última que aos alunos receberam, ainda não estava muito fluida. Como nas últimas aulas a professora esteve a trabalhar com os primeiros violinos e as violas, nesta aula trabalhou mais com os violoncelos e contrabaixos, que embora não tenham passagens muito complicadas havia algumas desafinações principalmente no início da obra.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

28º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Waltz n.2* de Dimitri Schostakovich;
- *Piratas das Caraíbas*.

Descrição:

Na antepenúltima que eu assisti, a professora trabalhou as obras que não tinham sido vistas na semana passada.

Começando com o *Waltz*. Aqui foi maioritariamente focado no tema principal com a orquestra completa. A obra já estava bastante bem interpretada pelos alunos, foi apenas feita uma revisão do tema.

Nos *Piratas das Caraíbas* foi feito um trabalho mais detalhado, a professora trabalhou com cada naipe individualmente, em secções que ainda havia bastante instabilidade rítmica entre naipes, deixando sempre uma sensação de insegurança quando tocavam a obra completa. Foram trabalhadas também as dinâmicas para equilibrar melhor algumas passagens.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

29º aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- Escala de Sol maior;
- Repertório completo.

Descrição:

Faltando poucos aulas para o concerto, e tendo em conta que na semana seguinte foi a minha aula supervisionada, a professora decidiu fazer uma aula tocando as obras todas pela ordem do concerto. Também para os alunos se irem habituando a tocar o repertório completo.

Sendo uma aula mais exaustiva para todos, a professora começou com uma escala de Sol M para aquecer e ajudar na afinação e concentração.

No pouco tempo que sobrou no final da aula foram feitas algumas correções rítmicas, de afinação e musicalidade em algumas passagens de todas as obras.

Relatório da Aula Observada – Ano Letivo 2024/2025 Escola Profissional de Música de Espinho

30ª aula

Orquestra de Cordas

Registo de Observação da Aula:

- *Piratas das Caraíbas.*

Descrição:

Última aula e aula supervisionada. Devido à impossibilidade de coordenar horários com o professor cooperante, esta aula foi gravada.

Trabalhei com os alunos os *Piratas das Caraíbas*, nos últimos 45 minutos da aula. Escolhi esta obra porque oferece alguma dificuldade, mas não muita ao ponto dos alunos se aborrecerem ou ficarem nervosos por a aula estar a ser gravada.

Depois de ter feito uma passagem completa da obra foquei a minha atenção no básico; afinação e ritmo. Gostava de ter avançado para questões de musicalidade e fraseado, mas houve passagens em que fomos forçados a parar para corrigir as bases rítmicas e melódicas.



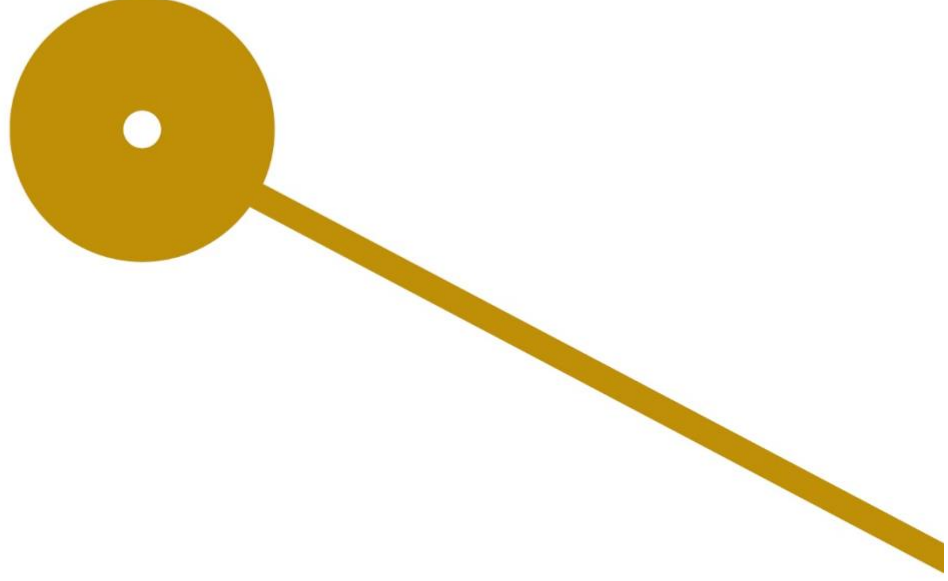
**MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA**

Instrumento - Contrabaixo

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

**ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO



A Prática Interpretativa no Contrabaixo Contemporâneo: Análise de
Excertos e Resolução de Desafios Técnicos
Guilherme Calçada Torres