

# **Relatório de Estágio**

Uma proposta pedagógica para a introdução da obra *Mythes* de Karol Szymanowski no repertório *standard* de violino

**Joana Sofia Costa Dias**

Mestrado em Ensino de Música

Junho de 2021

Orientador: Professor Doutor Tiago Neto

# **Relatório de Estágio**

Uma proposta pedagógica para a introdução da obra *Mythes* de Karol Szymanowski no repertório *standard* de violino

**Joana Sofia Costa Dias**

Relatório Final do Estágio do Ensino Especializado, apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, conforme Decreto-Lei n.º 79/2014, de 14 de maio.

Junho de 2021

Orientador: Professor Doutor Tiago Neto

Dedico este trabalho a todos os que acreditam na constante aprendizagem e aperfeiçoamento enquanto seres humanos e que nunca é tarde demais para empreender novos desafios

“Adie para amanhã apenas aquilo que está disposto a morrer sem ter feito”

Pablo Picasso

# Índice Geral

Índice Geral	i
Índice de Figuras	vi
Índice de Gráficos	vii
Índice de Quadros	viii
Lista de Termos e Abreviaturas	ix
Agradecimentos	x
Resumo I	xi
Abstract I	xii
Resumo II / Palavras-Chave	xiii
Abstract II / Keywords	xiv
<b>Parte I - Prática Pedagógica</b>	<b>1</b>
<b>1. Âmbito e Objetivos</b>	<b>1</b>
1.1. Expectativas Iniciais em relação ao estágio	1
1.2. Análise SWOT (da estagiária)	1
<b>2. Caracterização das escolas</b>	<b>3</b>
2.1. Introdução	3
2.2. Academia de Música de Lisboa	4
2.2.1. Historial e contextualização	4
2.2.2. Enquadramento e caracterização	4
2.2.3. Organização e gestão da escola	4
2.2.4. Oferta educativa	6
2.2.5. Ligação à Comunidade	7
2.2.6. Protocolos e parcerias	7
2.2.7. Ambiente Educativo	8

2.2.8. Resultados	8
2.2.9. Plano de atividades	10
2.2.10. Reflexão sobre a AML	10
2.3. Escola Profissional Metropolitana	11
2.3.1. Historial e contextualização	11
2.3.2. Enquadramento e caracterização	11
2.3.3. Organização e gestão da escola	12
2.3.4. Oferta educativa	12
2.3.5. Ligação à Comunidade	13
2.3.6. Protocolos e parcerias	14
2.3.7. Ambiente Educativo	14
2.3.8. Resultados	14
2.3.9. Plano de atividades	16
2.3.10. Reflexão sobre a EPM	16
<b>3. Práticas educativas desenvolvidas/ Estágio</b>	<b>17</b>
3.1. Considerações gerais sobre as práticas educativas	17
3.2. Caracterização dos alunos	18
3.2.1. Aluno A	18
3.2.2. Aluno B	19
3.2.3. Aluno C	20
3.3. Atividades realizadas ao longo do ano letivo	22
3.4. Programa de estudos e descrição da prática pedagógica	23
3.4.1. Aluno A	25
3.4.2. Aluno B	27
3.4.3. Aluno C	29
<b>4. Reflexão sobre a prática pedagógica</b>	<b>32</b>

<b>Parte II - Investigação</b>	35
<b>5. Descrição do projeto de Investigação</b>	35
5.1. Justificação da escolha do tema	35
5.2. Pergunta e objetivos da Investigação	36
<b>6. Metodologia</b>	38
6.1. Introdução	38
6.2. Natureza da Investigação	38
6.3. Métodos Utilizados	38
6.4. Ética da Investigação	39
6.5. Processo de Investigação	39
6.6. Recolha de Dados	40
6.6.1. Revisão Bibliográfica	40
6.6.2. Técnicas de Observação	41
6.6.3. Inquéritos	41
<b>7. Contextualização da época, do compositor e da sua obra</b>	42
7.1. Contexto económico, social e político da época	42
7.2. O compositor	44
7.3. Influência de outros compositores em K. Szymanowski	45
7.4. As influências da música de K. Szymanowski noutros compositores	46
7.5. As fases composicionais de K. Szymanowski	50
7.6. As suas composições para violino	50
<b>8. A obra <i>Mythes</i></b>	55
8.1. Ideia programática	55
8.2. Elementos formais	56
8.3. Texturas e sonoridades	60
8.4. Características técnico-performativas	64

<b>9. Considerações sobre a abordagem pedagógica</b>	66
9.1. Introdução	66
9.2. Paul Harris – Pequena Biografia	66
9.3 O conceito de Aprendizagem Simultânea	67
9.4. Outros pedagogos	68
<b>10. Análise dos resultados dos inquéritos</b>	71
10.1. Questões do inquérito	72
10.2. Respostas dos professores ao inquérito	73
<b>11. Intervenção pedagógica</b>	79
11.1. Abordagem pedagógica	80
11.2. Seleção de exercícios preparatórios	81
11.3. Seleção de obras preparatórias	87
11.4. Proposta de esquema de trabalho baseado na AS de P. Harris	91
11.5. Proposta de abordagem a <i>Mythes</i>	91
<b>12. Reflexão crítica sobre os resultados da abordagem</b>	98
<b>13. Conclusão</b>	99
<b>Bibliografia</b>	101
<b>Anexos</b>	
Anexo 1 – Escala de tons inteiros do método de I. Galamian	104
Anexo 2 – Escalas não tradicionais e arpejos do método de I. Galamian	105
Anexo 3 – Terceiras menores cromáticas do método de I. Galamian	106
Anexo 3.1 – Terceiras maiores cromáticas do método de I. Galamian	106
Anexo 3.2 – Escala de tons inteiros em terceiras do método de I. Galamian	107
Anexo 3.3 – Exercícios de extensões em terceiras do método de I. Galamian	107
Anexo 4 – Harmônicos duplos em escalas em terceiras do método de I. Galamian	107
Anexo 5 – Escala em harmônicos simples do método de D. Dounis	108

Anexo 5.1 – Arpejos em harmônicos simples de D. Dounis	108
Anexo 5.2 – Exercícios de harmônicos duplos- parte 1 do método de D. Dounis	108
Anexo 5.3 – Exercícios de harmônicos duplos- parte 2 do método de D. Dounis	109
Anexo 6 – Primeiro exercício fundamental de independência de dedos do método de D. Dounis	109
Anexo 6.1 – Segundo exercício fundamental de independência de dedos do método de D. Dounis	110
Anexo 6.2 – Terceiro exercício fundamental de independência de dedos do método de D. Dounis	110
Anexo 6.3 – Quarto exercício fundamental de independência de dedos do método de D. Dounis	111
Anexo 7 – Exercícios preparatórios para tremolos e trilos duplos em sextas e quartas do método de D. Dounis: 1º e 2º dedos	112
Anexo 7.1 – Exercícios preparatórios para tremolos e trilos duplos em sextas e quartas do método de D. Dounis: 3º e 4º dedos	113
Anexo 7.2 – Exercícios preparatórios para tremolos e trilos duplos em oitavas do método de D. Dounis: 1º e 4º dedos	114
Anexo 7.3 – Exercícios preparatórios para tremolos e trilos duplos em terceiras do método de D. Dounis: 2º e 4º dedos	116
Anexo 8 – Plano anual de atividades da AML	117
Anexo 9 – Plano anual de atividades da EPM	119
Anexo 10 – Parecer do Orientador Cooperante	121
Anexo 11 – Projeto Educativo da EPM (em formato digital)	
Anexo 12 – Regulamento Interno da AML (em formato digital)	
Anexo 13 – Regulamento Interno da EPM (em formato digital)	
Anexo 14 – Declaração enviada aos Encarregados de Educação (em formato digital)	
Anexo 15 – Projeto Educativo da AML (em formato digital)	

## Índice de Figuras

Figura n.º 1 – Exemplo de escrita de quartos de tom na sonata n.º 3, <i>Ballade</i> de E. Ysaÿe	48
Figura n.º 1.1 – Exemplo de notação na escrita de quartos de tom na edição da H. Verlag das sonatas de Ysaÿe	48
Figura n.º 2 – Exemplo de escrita de quartos de tom na Partita para violino de W. Lutosławski	48
Figura n.º 2.1 – Exemplo de notação na escrita de quartos de tom na edição de Wilhelm Hansen da Partita de W. Lutosławski	48
Figura n.º 3 – Exemplo de imagem evocativa de água na escrita do piano	61
Figura n.º 4 – Exemplo de imagem evocativa de água na escrita do violino	61
Figura n.º 5 – Tema de <i>Arethusa</i>	62
Figura n.º 6 – Tema de <i>Narcisus</i>	62
Figura n.º 7 – Temas de <i>Dryads</i> : Tema 1	62
Figura n.º 8 – Temas de <i>Dryads</i> : Tema 2	62
Figura n.º 9 – Temas de <i>Dryads</i> : Tema 3	63
Figura n.º 10 – Temas de <i>Dryads</i> : Tema 4	63
Figura n.º 11 – Temas de <i>Pan</i> : Melodia lânguida	63
Figura n.º 12 – Temas de <i>Pan</i> : Melodia apaixonada	63
Figura n.º 13 – Exemplo de imagem evocativa dos Murmúrios da Floresta	64
Figura n.º 14 – Exemplo de imagem evocativa da flauta de <i>Pan</i> na escrita para violino	64
Figura n.º 15 – Escala Pentatónica em Fá#	83
Figura n.º 16 – Escala Octatónica em Sol	83
Figura n.º 17 – Exercício de afinação do n.º 6 de ensaio de <i>La Fontaine d'Arethuse</i>	84
Figura n.º 17.1 – Exercício para trabalhar a velocidade do trilo em contexto da peça	84
Figura n. 18 – Esquema do trabalho realizado com o Aluno C durante o ano letivo 2019/20	91

## Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Gráfico representativo do número alunos premiados da AML	9
Gráfico 2 – Gráfico representativo dos prémios por categoria da AML	9
Gráfico 3 – Gráfico representativo do número alunos premiados da EPM	15
Gráfico 4 – Gráfico representativo dos prémios por categoria da EPM	15
Gráfico 5 – Gráfico de Análise dos resultados dos inquéritos sobre as questões relacionadas com o conhecimento geral da obra <i>Mythes</i> de K. Szymanowski	73
Gráfico 6 – Gráfico de Análise dos resultados dos inquéritos sobre as questões relacionadas com o ensino da obra <i>Mythes</i> de K. Szymanowski	74
Gráfico 7 – Gráfico de Análise dos resultados dos inquéritos sobre a questão se a obra <i>Mythes</i> é ou não considerada no repertório Standard de violino	75
Gráfico 8 – Gráfico de Análise dos resultados dos inquéritos sobre a questão se a obra <i>Mythes</i> é ou não considerada no repertório Standard de violino	77

## Índice de Quadros

Quadro 1 – Cursos ministrados pela AML no ano letivo de 2019/20	6
Quadro 2 – Atividades realizadas no ano letivo 2019/20 pelo Aluno A	22
Quadro 3 – Atividades realizadas no ano letivo 2019/20 pelo Aluno B	22
Quadro 4 – Atividades realizadas no ano letivo 2019/20 pelo Aluno C	22
Quadro 5 – Programa e conteúdos do 1.º Grau	23
Quadro 6 – Programa e conteúdos do 4.º Grau	24
Quadro 7 – Conteúdos programáticos do curso de instrumento de cordas (11.º ano)	24
Quadro 8 – Repertório selecionado para o Aluno A	25
Quadro 9 – Repertório selecionado para o Aluno B	27
Quadro 10 – Repertório selecionado para o Aluno C	29
Quadro 11 – Análise das diferentes secções do 1º andamento de <i>Mythes, The fountain of Arethusa</i> , op.30 de K. Szymanowski	56
Quadro 12 – Análise das diferentes secções do 2º andamento de <i>Mythes, Narcise</i> op.30 de K. Szymanowski	57
Quadro 13 – Análise das diferentes secções do 3º andamento de <i>Mythes, Dryads &amp; Pan</i> , op.30 de K. Szymanowski	57
Quadro 14 – Análise harmónica das diferentes secções do 1º andamento de <i>Mythes, The fountain of Arethusa</i> , op.30 de K. Szymanowski	58
Quadro 15 – Análise harmónica e temática das diferentes secções do 2º andamento de <i>Mythes, Narcise</i> , op.30 de K. Szymanowski	59
Quadro 16 – Análise harmónica e temática das diferentes secções do 3º andamento de <i>Mythes, Dryads &amp; Pan</i> , op.30 de K. Szymanowski	59
Quadro 17 – Questões do inquérito realizado a professores de violino do ensino secundário e superior	72

## **Lista de Termos e Abreviaturas**

AMEC – Associação Música, Educação e Cultura

AML – Academia de Música de Lisboa

ANSO – Academia Nacional Superior de Orquestra

AS – Aprendizagem Simultânea

CML – Câmara Municipal de Lisboa

EPM – Escola Profissional Metropolitana

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

*SWOT – Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats*

## **Agradecimentos**

Os agradecimentos aqui mencionados são dirigidos a todos aqueles que, de alguma forma, me ajudaram na realização deste trabalho e no percurso desta etapa.

Em primeiro lugar, ao Professor Doutor Tiago Neto, pela sua paciência e auxílio na realização deste relatório de estágio.

Em segundo, lugar à Professora Filipa Poejo e à Academia de Música de Lisboa, por me terem acolhido durante o estágio e por todo o apoio fornecido, que foi essencial para a realização deste trabalho e para a minha aprendizagem nesta etapa.

Em terceiro lugar, à Veronika Schreiber e Jan Wierzba, pelo magnífico trabalho de tradução do Polaco e pelas conversas estimulantes sobre Szymanowski.

Por fim, agradeço aos meus colegas e professores, pelas ideias e conversas que me incentivaram a prosseguir com o tema escolhido. Aos meus amigos e ao meu companheiro, pelo incentivo e apoio ao longo de todo este processo. Aos meus alunos, que são e serão sempre uma constante fonte de aprendizagem e inspiração. E à minha família, por me apoiar em todas as minhas decisões, mesmo sem compreender as minhas motivações.

## **Resumo I**

### **Prática Pedagógica**

A primeira parte deste trabalho procura descrever o estágio realizado em observação e em exercício de funções, desenvolvido entre a Academia de Música de Lisboa e a Escola Profissional Metropolitana no âmbito do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Música de Lisboa – Instituto Politécnico de Lisboa.

Neste estágio foi desenvolvido um trabalho com três alunos de ciclos diferentes de aprendizagem (iniciação, quarto e sétimo graus), que incluiu a elaboração de planificações das aulas e o registo em vídeo de três aulas por aluno – o equivalente a uma aula por trimestre por aluno (todos eles autorizados pelos encarregados de educação).

Este registo teve por objetivo ser observado e analisado com o professor orientador Doutor Tiago Neto, servindo de base de reflexão das práticas pedagógicas da estagiária.

Neste relatório é apresentada uma reflexão das características que mais marcam a estagiária enquanto professora, e é feita uma contextualização histórica e organizacional das escolas onde é desenvolvido o estágio, bem como das práticas e programas aplicados em ambas escolas.

São ainda contextualizados os alunos no que respeita ao seu ambiente familiar, ao seu percurso no ensino artístico e objetivos futuros no estudo da música. É também descrito o trabalho desenvolvido ao longo de cada período do presente ano letivo.

Por fim, é feita uma reflexão sobre o papel de estagiária-professora, os pontos fortes, dificuldades e as oportunidades encontradas no decurso do presente estágio.

## **Abstract I**

### **Teaching activity**

The first part of this report describes the internship developed in practice and observation contexts at both the Academia de Música de Lisboa and Escola Profissional Metropolitana de Lisboa, as part of the Masters in Music Teaching/Music Education undertaken at the Escola Superior de Música de Lisboa – Instituto Politécnico de Lisboa.

This internship was developed with three students in different stages of their studies (in age groups of around 7, 14, and 17 years old<sup>1</sup>) and comprised lesson planning and video recording of three classes per student, per school year – equivalent to one class per term per student (with the express permission of their parents or primary educators).

These recordings were observed and analysed with the supervisor Dr. Tiago Neto, and they aided in the reflective practice of the pedagogical approach during the internship.

This report presents a reflection on the aspects that most defines the trainee as a teacher, providing an historical and organisational perspective of the two schools where the internship takes place, highlighting the pedagogical practice developed and respective programmes.

It was also explored the wider context of the student's family lives, their artistic path, and goals within their future musical education. This report also details the work developed throughout the academic year.

Finally, a reflection is made regarding the role of the student as a teacher, exploring the strengths, challenges, and opportunities faced throughout the internship.

---

<sup>1</sup> Approximately equivalent to the 1<sup>st</sup> Grade, 8<sup>th</sup> Grade, and High School finalist

## Resumo II

### Projeto de Investigação

A segunda parte deste trabalho consiste numa investigação/ação, com o objetivo de explorar uma possível abordagem pedagógica à linguagem e música do compositor polaco Karol Szymanowski, contextualizando-a através de peças de outros compositores e complementando a sua preparação com exercícios de conceituados pedagogos e violinistas.

Para efeitos de investigação, foi considerada a obra *Mythes* de K. Szymanowski como objetivo performativo a atingir, uma vez que se trata de uma composição que reúne o expoente dos desafios técnico-expressivos da obra para violino de K. Szymanowski num conjunto de três peças de curta duração.

A ação deste trabalho assenta sobre um estudo de caso, no qual são analisadas as diversas fases do desenvolvimento do aluno, procurando estudar os objetivos definidos para cada uma e relacionando-as com o grau de motivação do aluno, compreensão da linguagem musical e assimilação técnico-motora com o resultado do desempenho no final de cada fase. Os resultados e efeitos desta ação são extraídos da observação participante do trabalho realizado ao longo do presente ano letivo.

Realiza-se ainda um inquérito a um número elevado de professores de Violino em Portugal e no estrangeiro para auferir informação sobre os métodos, estratégias e contextualização relativamente à forma como a música de K. Szymanowski é inserida em contexto educativo.

Essencialmente, o objetivo desta investigação é perceber como é que a música de K. Szymanowski, e em particular a obra *Mythes*, se poderá enquadrar no repertório violinístico como veículo de desenvolvimento de competências técnico-expressivas. Pretende-se também averiguar que possíveis estratégias pedagógicas se poderão aplicar para introduzir e divulgar a linguagem específica deste compositor, como ponto de partida – ou de transição – para a abordagem da música para violino do início do século XX.

**Palavras-chave:** Karol Szymanowski, *Mythes*, Proposta pedagógica, Violino, Ensino de competências técnico-expressivas, música do início do século XX, Escola Profissional Metropolitana

## **Abstract II**

### **Research**

The second part of this paper consists of research-and-application with the purpose of exploring possible pedagogical approaches to the language and music of the Polish composer Karol Szymanowski, bringing some context through pieces of other composers from the same epoque and exercises of respected violinists and pedagogues.

As subject for this investigation, the work *Mythes* by K. Szymanowski is taken as the reaching performative goal since it features the exponent of technical challenges of K. Szymanowski's music for Violin in a set of three short pieces.

Regarding the active part of this research, a case-study is developed as way of collecting information about the learning procedures. For that purpose, the different phases of learning development of one specific student - playing the first movement of *Mythes* - is observed and analysed, and the information is compared in terms of goals defined for each stage, motivation level of the student, comprehension of the musical traits and technical-motor skills assimilation within each phase. The results of this active research are collected through observation of the various learning phases during this school year.

In addition, an inquiry is taken to several Violin teachers in Portugal and Europe to gather information regarding methods, strategies, and contextualisation about the way K. Szymanowski's music is applied in the teaching context.

Essentially, the purpose of this research was to understand how the music of Karol Szymanowski – specifically the work *Mythes* – can be integrated in the violin repertoire as a vehicle for the development of technical and expressive skills in the violin. Furthermore, the aim is also to learn about different pedagogical strategies to introduce the specific musical traits of this composer as a starting point – or transitory – for approaching the violin repertoire from the beginning of the twentieth century.

**Keywords:** Karol Szymanowski, *Mythes*, Pedagogical proposal, Violin, Teaching technical/expressive skills, Music of the beginning of the twentieth century, Escola Profissional Metropolitana

## **Parte I – Prática Pedagógica**

### **1. Âmbito e objetivos**

Ao realizar a Prática Pedagógica simultaneamente na Academia de Música de Lisboa (AML) e na Escola Profissional Metropolitana (EPM), tive como objetivo principal contactar com dois ambientes de ensino muito diferentes, de modo a apreender e comparar diferentes ensinamentos e mecanismos que pudessem contribuir para a minha aprendizagem e enriquecimento enquanto professora. Para realizar os objetivos acima referidos, propus-me estudar, compreender e analisar os diferentes métodos de ensino através da observação de aulas do professor cooperante, da análise da estrutura e funcionamento dos diferentes cursos de música de ambas as escolas e, desta forma, reunir informação variada sobre o que permite o bom funcionamento e sucesso escolar das mesmas, tendo estratégias de ensino tão diferentes. Foi ainda meu objetivo experimentar e aplicar alguns aspetos relacionados com o meu trabalho de investigação, usando como recurso um aluno do ensino profissional.

#### **1.1. Expectativas iniciais em relação ao Estágio**

Através do estágio de ensino especializado, espero desenvolver ferramentas para uma melhor análise e compreensão dos alunos, aplicando ideias e conceitos pedagógicos aprendidos durante o mestrado. Espero ainda melhorar a gestão de tempo de aula e aprimorar a escolha de estratégias mais adequadas a cada aluno individualmente, otimizando a comunicação no contexto do ensino-aprendizagem. Concomitantemente, espero aprender a diversificar o uso de métodos, atividades e repertório aplicados em aulas.

#### **1.2. Análise (SWOT) da estagiária**

O termo *SWOT* é um acrónimo de origem inglesa para Forças (*Strengths*), Fraquezas (*Weaknesses*), Oportunidades (*Opportunities*) e Ameaças (*Threats*). Desenvolvida nos anos 60 na Universidade de Stanford, a análise *SWOT* é um sistema de análise de cenários (ou ambientes) desenvolvida para a gestão e planeamento estratégico de empresas e corporações. No contexto pessoal, a análise *SWOT* foi adaptada para o *coaching*,

exercendo um papel fundamental no alcance de objetivos, através da identificação do potencial e dos pontos a desenvolver num dado indivíduo.

Realizando a minha análise *SWOT*, enquanto estagiária, pude constatar que um aspeto que me distingue é a minha experiência de violinista/*performer*. O facto de ter realizado vários ciclos de estudos com diversos professores e em instituições diferentes, dá-me uma perspetiva única em relação à formação do músico no seu todo e no contexto de outras instituições, nacionais e estrangeiras. Este fator traduz-se num conjunto de experiências e conhecimentos adquiridos ao longo da minha carreira como violinista que podem ser úteis no ensino especializado de violino.

Como docente, o meu percurso foi curto, tendo ensinado por apenas um ano no Conservatório de Música de Setúbal. A experiência em si não foi suficientemente longa para me desenvolver enquanto professora. Recomecei a lecionar em 2019, com uma classe de sete alunos. Considero que os meus pontos fortes refletem o meu passado enquanto aluna: paixão pela aprendizagem musical, dedicação, curiosidade, persistência, pontualidade, assiduidade, flexibilidade, organização, discurso positivo e definição de tarefas e trabalho (organizado por grau de dificuldade) para alcançar os objetivos propostos (internos ou externos).

Durante a transição do perfil de aluna para estatuto de profissional, aprendi a gerir os pontos fortes de acordo com a minha atividade de *performer*. Neste contexto, conheço bem as minhas características e as minhas ferramentas, sei como organizar o meu tempo e o trabalho para cumprir os objetivos propostos.

No que respeita à atividade pedagógica, percebi que os meus pontos fortes são também os meus pontos fracos. Deparei-me com a dificuldade de estabelecer objetivos ambiciosos e ao mesmo tempo exequíveis para os alunos, assim como analisar adequadamente as características, dificuldades ou facilidades dos mesmos. Deparei-me ainda com a dificuldade em perceber de uma forma assertiva quanto posso exigir de cada aluno. A falta de clareza no discurso foi outra característica que identifiquei: o que me parece óbvio nem sempre o é para o aluno; assim como o *feedback* claro e conciso – poderia usar menos palavras para me explicar. Por fim, a criatividade – que sempre admirei como pilar característico no meu último professor – é, sem dúvida, uma competência que gostaria de continuar a desenvolver.

Durante o estágio terei a oportunidade de trabalhar e melhorar todas as dificuldades acima mencionadas com uma professora muito experiente. Além da observação de aulas e da respetiva reflexão, terei ainda a oportunidade de pôr em prática os valores e conceitos observados e importantes para aprendizagem de violino. Uma possível ameaça a esse processo é o facto de ter de equilibrar o trabalho na Orquestra Metropolitana de Lisboa e as minhas aulas na EPM com a frequência com que terei de assistir às aulas da professora cooperante.

## **2. Caracterização das escolas**

### **2.1 Introdução**

O estágio decorreu no ano letivo 2019/2020, com início a 8 de setembro de 2019, e foi realizado em duas escolas diferentes de forma a contemplar os três níveis de ensino especializado da música, conforme as alíneas a), b) e c) do n.º 1 do artigo 2.º do Regulamento do Estágio do Ensino Especializado.

No que respeita aos níveis de iniciação e básico, o estágio foi realizado em regime de observação, na Academia de Música de Lisboa, tendo como professor cooperante a Professora Filipa Poêjo. Relativamente ao nível secundário, o estágio foi realizado em exercício na Escola Profissional Metropolitana. Por forma a manter o anonimato dos alunos e respeitando as regras de redação do relatório, estes serão doravante denominados por: Aluno A – iniciação, Aluno B – curso básico e Aluno C – curso secundário.

Ao longo do ano letivo, realizei 27 relatórios de observação e 3 planos de aula para cada um dos dois alunos em regime de observação, assim como a respetiva planificação anual. Preenchi ainda 30 planos de aulas para o aluno observado em regime de exercício e a respetiva planificação anual. Adicionalmente, realizei também a gravação de áudio/vídeo de uma aula por período de cada aluno selecionado neste estágio.

## **2.2. Academia de Música de Lisboa**

### **2.2.1. Historial e contextualização**

Fundada em 2004, a Academia de Música de Lisboa<sup>2</sup> é uma escola de música do Ensino Artístico Especializado, integrada na rede do ensino particular e cooperativo, com a autorização de funcionamento definitiva concedida por despacho de 6 de junho de 2018 (Processo n.º 580), e Contrato-patrocínio do Ministério da Educação desde 1 de setembro de 2008. As suas instalações situam-se na Avenida Hellen Keller, 15 C.

É tutelada pela Acordarte – Associação Promotora da Educação Cultural e Artística, associação cultural sem fins lucrativos, que visa promover e contribuir para uma maior integração das artes, em particular a música, na educação e cidadania. Para além da criação e gestão da Academia de Música de Lisboa, a Acordarte mantém uma intensa e regular atividade cultural e artística desde a sua fundação, em 2003.

### **2.2.2. Enquadramento e caracterização**

Com a sua localização na zona Ocidental de Lisboa, a AML usufrui de uma privilegiada localização, muito próxima a alguns dos mais importantes monumentos e museus nacionais tais como: o Palácio Nacional da Ajuda, o Palácio de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém, o Padrão dos Descobrimentos, o Museu Nacional dos Coches e o Museu da Presidência da república, para mencionar apenas alguns. Também a proximidade de vários jardins, do rio Tejo e de diversas instituições culturais como o Centro Cultural de Belém, o Planetário Calouste Gulbenkian e a Fundação Champalimaud, conferem um enquadramento geográfico particularmente apropriado para o desenvolvimento da criatividade e produção artística.

### **2.2.3. Organização e gestão da escola**

#### **Corpo docente**

Sob a liderança de Ana Seara e Rui Fernandes na Direção Pedagógica, a Academia de Música de Lisboa conta atualmente com 21 professores no quadro, dos quais 28,5 %

---

<sup>2</sup> Este capítulo baseia-se na informação retirada do projeto educativo e do site da AML [www.academiamusicalisboa.com](http://www.academiamusicalisboa.com)

possuem habilitação própria para a docência, sendo que 71,4 % são profissionalizados. A Academia promove e subsidia regularmente ações de formação de professores no país e no estrangeiro com o objetivo de assegurar um corpo docente estável, e concomitantemente, melhorar a qualidade do ensino e obter um maior envolvimento dos docentes com o projeto educativo.

### **Corpo não docente**

O corpo não docente é constituído por três funcionários, dois de serviços administrativos e um porteiro.

### **Corpo discente**

O número total de alunos no presente ano letivo 2019/2020 é de 307, um 3,3 % de acréscimo em relação ao ano letivo de 2018/2019.

A classe de violino, constituída por 137 alunos distribuídos entre os 7 docentes de violino da academia, conta com 29 alunos de iniciação, 13 alunos de 1º grau, 13 alunos de 2º grau, 6 alunos de 3º grau, 10 alunos de 4º grau, 10 alunos de 5º grau, 1 aluno de 6º grau, 4 alunos de 7º grau, 10 alunos de 8º grau e 40 alunos de curso livre.

### **Instalações**

Com novas instalações inauguradas em setembro de 2017, a Academia de Música de Lisboa dispõe de 15 salas de aula, 2 salas para serviços administrativos, auditório, sala de professores, sala de alunos, receção, instalações sanitárias e copa. Todas as salas têm iluminação natural, são arejadas através de janelas e dispõem de ar condicionado. Todas as salas foram objeto de insonorização, através da colocação de materiais absorventes como tetos perfurados e reposteiros de tecido pesado. As salas estão equipadas com todo o material necessário e adequado às atividades letivas que decorrem nas mesmas: instrumentos musicais, equipamento de som, quadros pautados, espelhos, estantes musicais, mesas e cadeiras. Para a realização de classes de conjunto e de audições, a Academia dispõe de um Auditório e de um Estúdio, cada um com capacidade para cerca de 80 espectadores.

#### 2.2.4. Oferta educativa

No presente ano letivo a Academia ministra os seguintes cursos expostos no quadro 1:

**Quadro 1 – Cursos ministrados pela AML no ano letivo de 2019/20**

Jardim de Música (Pré-Escolar)	Iniciação Musical (1.º Ciclo)	Curso Básico de Música (2º e 3º ciclos)	Curso Secundário de Música
Música para bebés	Violino	Violino	Violino
Violino	Violeta	Violeta	Violeta
Violoncelo	Violoncelo	Violoncelo	Violoncelo
Piano	Contrabaixo	Contrabaixo	Contrabaixo
Guitarra	Piano	Piano	Piano
Flauta transversal	Guitarra	Guitarra	Guitarra
	Voz	Voz	Flauta transversal
	Flauta transversal	Flauta transversal	

Fonte: Elaboração da autora a partir de dados retirados do site da AML

Os planos de estudo, e respetivo regime de frequência, dos cursos Básico e Secundário são de acordo com a legislação em vigor e podem ser consultadas no Anexo III do Regulamento Interno da AML. O Curso Livre destina-se a alunos de qualquer idade que poderão frequentar uma ou várias disciplinas.

#### **Avaliação**

A avaliação na AML é realizada em duas vertentes: qualitativamente e quantitativamente. Os alunos dos cursos de Iniciação são avaliados semestralmente, de forma qualitativa, numa escala de 5 níveis (Insuficiente, Suficiente, Bom, Muito Bom e Excelente). Os critérios de avaliação, fixados pelo respetivo departamento curricular, estão disponíveis para consulta na Secretaria da AML.

Os alunos dos cursos Básico e Secundário são avaliados trimestralmente, de forma quantitativa, sendo que o curso Básico é avaliado numa escala de níveis, de 1 a 5 e o curso secundário, numa escala de valores de 0 a 20, respetivamente.

### **2.2.5. Ligação à comunidade**

A AML desenvolve a sua atividade no limite das freguesias da Ajuda e de Belém, cuja localização beneficia da proximidade a um número elevado de instituições culturais, proporcionando a AML de uma rede alargada de parcerias e, conseqüentemente, favorecendo a promoção de inúmeros eventos culturais que envolvem os alunos da academia. A academia tem ainda uma relação próxima com várias entidades oficiais, através da qual os alunos da AML colaboram regularmente em iniciativas promovidas pela Presidência da República, CML, Juntas de Freguesia da Ajuda e Belém, Polícia de Segurança Pública e com os serviços educativos do Palácio da Ajuda e do Mosteiro do Jerónimos. Adicionalmente, a AML dispõe ainda de um público considerável fidelizado aos seus eventos, sempre promovidos junto da comunidade envolvente. A dimensão da rede de parcerias e do plano anual de atividades demonstram o resultado da intensa ligação da AML com a sua comunidade. (O plano anual de atividades poderá ser consultado em anexo – ver Anexo 8).

### **2.2.6. Protocolos e Parcerias**

A Academia tem estabelecido um número significativo de protocolos e parcerias com diversas instituições no âmbito das diferentes atividades e projetos que promove. Destaca-se em particular o número alargado de escolas com quem mantêm protocolos para o ensino de música em regime articulado, demonstrando a amplitude da área de influência. São exemplo disso o agrupamento de Escolas de Casquilhos (Barreiro), agrupamento de Escolas de Linda-a-Velha e Queijas (Oeiras), agrupamento de Escolas de Miraflores (Oeiras), agrupamento de Escolas do Restelo (Lisboa), agrupamento de Escolas Vergílio Ferreira (Lisboa), Colégio de Santa Doroteia (Lisboa), Colégio do Bom Sucesso (Lisboa), Escola Básica 2,3 de Santo António (Cascais), Escola Secundária José Gomes Ferreira (Lisboa), Escola Secundária Rainha Dona Amélia (Lisboa) e os Salesianos de Lisboa - Colégio Oficinas de São José (Lisboa).

A Academia tem ainda protocolos para a cedência de espaços para a realização de concertos tais como: Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Centro Cultural de Belém, Externato de São José Mosteiro dos Jerónimos, Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional dos Coches, Museu Oriente, Orquestra Sinfónica Juvenil, Palácio Foz, Palácio Nacional da Ajuda, Teatro Camões e Teatro Nacional de São Carlos.

No contexto do Concurso Capela, a Academia mantém ainda protocolo com a editora portuguesa AVA - *Music Editions*, a Escola Superior de Música de Lisboa e o *Luthier António Capela*.

### **2.2.7. Ambiente Educativo**

O lema da AML, “O talento educa-se”, advoga que todos têm um lugar, a oportunidade e o potencial de se desenvolverem. Os seus fundadores acreditam que a educação artística passa também pelo desenvolvimento do sentido de pertença, sendo essencial a contribuição de toda a comunidade educativa. Esta prática tem permitido que a AML esteja perfeitamente integrada no meio em que se insere, desenvolvendo diversas iniciativas pedagógicas e de índole cultural abertas à população em geral.

Enquanto escola vocacionada para o ensino de música e orientada para a performance, a AML assume estratégias e metodologias pedagógicas diversificadas e adequadas à prossecução do sucesso dos seus alunos, respeitando a especificidade e o ritmo de aprendizagem de cada um. Estes métodos são geradores de autonomia e criatividade que proporcionam o desenvolvimento global das competências dos seus alunos.

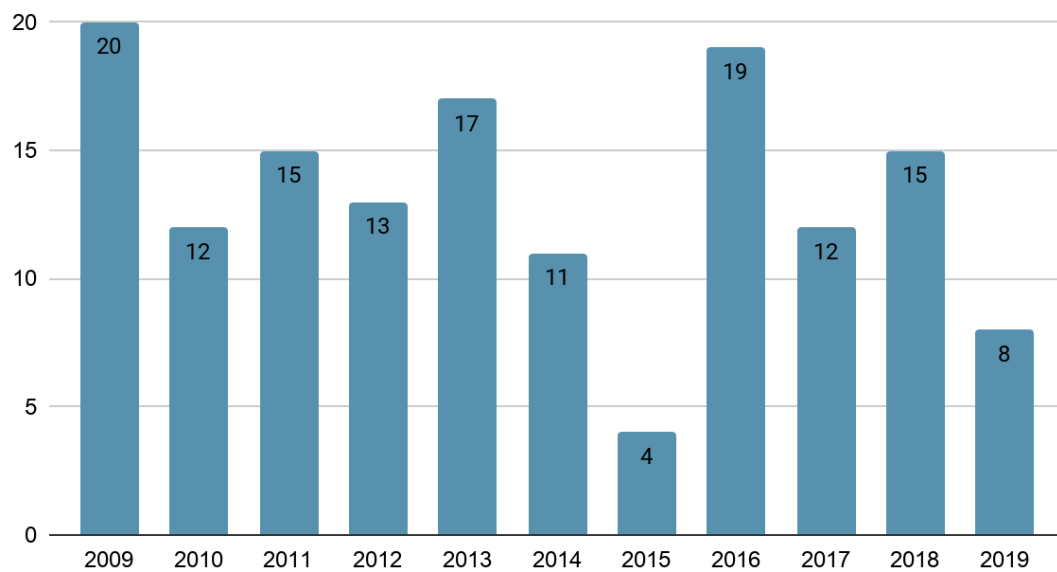
Dos seus projetos mais relevantes destacam-se a orquestra “Os Violinhos”, a orquestra “Camerata”, o concurso “Capela” e os variados *workshops* e *masterclasses* organizados pela AML.

### **2.2.8. Resultados**

Em menos de dez anos, a Academia de Música de Lisboa tornou-se numa das maiores e mais premiadas escolas de violino do país. Desde 2006, mais de 60 alunos de piano, violino, violela e violoncelo foram premiados em 178 ocasiões, tendo vencido os principais concursos, nacionais e internacionais, realizados em Portugal e em Espanha (ver Gráficos 1 e 2).

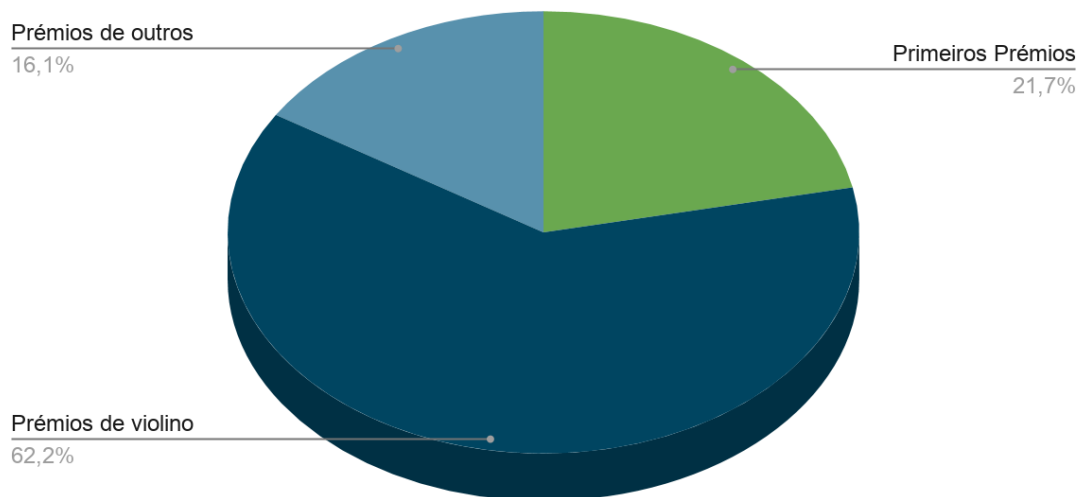
**Gráfico 1 - Gráfico de dados dos alunos premiados da AML por ano**

2009-2019



Fonte: Elaboração da autora a partir de dados fornecidos pela Direção Pedagógica da AML

**Gráfico 2 - Gráfico de dados dos alunos premiados da AML por instrumento**



Fonte: Elaboração da autora a partir de dados fornecidos pela Direção Pedagógica da AML

### **2.2.9. Plano de Atividades**

A AML dispõe desde o início do ano letivo de um calendário de atividades onde podem ser consultadas as datas de todos os concertos, audições, festivais, oficinas musicais, masterclasses, concursos e ainda outras atividades como digressões e estágios de orquestra. A AML dispõe ainda de um calendário letivo, disponível no *website* da academia, onde podem ser consultados os períodos letivos, interrupções letivas, períodos de exame e outras informações académicas.

### **2.2.10. Reflexão sobre a AML**

A AML foi uma ótima escolha como instituição para realizar o meu estágio de ensino especializado. O facto de se tratar de uma instituição com um percurso assente numa metodologia específica e, digamos, relativamente recente, faz com que seja uma escola inovadora na sua forma de ensinar e de educar as crianças. O método Suzuki, aqui adaptado à nossa realidade cultural, tem revelado ser uma abordagem que integra uma grande variedade e quantidade de crianças, formando o carácter e o sentido de comunidade através da música. Neste ponto, gostaria de salientar que a maioria dos professores da academia têm formação Suzuki oficial, além de que o corpo docente é bastante qualificado e muito experiente. O projeto em si já beneficiou de uma expansão a outros instrumentos e outras formações, existindo desde há uns anos, as classes de violoncelo e piano, e a Camerata.

A comunicação e o envolvimento ativo por parte dos pais e encarregados de educação é outro aspeto fundamental no funcionamento da academia, proporcionando, desta forma, um ambiente de aprendizagem musical mais familiar e atrativo para as crianças. Penso que o aspeto que mais distingue a AML das outras escolas é o apoio e dedicação a cada aluno, independentemente do seu objetivo dentro da música. Neste ponto, considero interessante frisar que qualquer aluno terá uma formação musical rigorosa e equilibrada, nutrindo a paixão por fazer e escutar música, não tendo que necessariamente seguir uma carreira musical.

## **2.3. Escola Profissional Metropolitana**

### **2.3.1. Historial e contextualização**

A AMEC/Metropolitana<sup>3</sup> é uma instituição cultural sem fins lucrativos, constituída em março de 1992 com o objetivo de divulgar e ensinar a música clássica. É também a entidade gestora de duas orquestras – a Orquestra Metropolitana de Lisboa e a Orquestra Académica Metropolitana – e de três estabelecimentos de ensino – a Academia Nacional Superior de Orquestra (ensino superior), o Conservatório de Música da Metropolitana (nível básico e secundário) e a Escola Profissional Metropolitana (ensino integrado).

É no seio desta instituição que nasce a Escola Profissional Metropolitana (EPM), criada no ano letivo 2008/2009, com o intuito de preencher uma necessidade na formação musical. Na EPM, os educandos possuem a vantagem da formação em contexto de trabalho, de nível profissional, junto das orquestras da AMEC/Metropolitana. O ensino especializado e o currículo académico fazem da EPM a escola ideal para todos os que desejam como objetivo principal seguir música ou artes.

### **2.3.2. Enquadramento e caracterização**

Com a sua localização na Travessa da Galé 36 e vistas privilegiadas ao rio Tejo, a EPM é uma das escolas que partilha as instalações da AMEC/Metropolitana. O edifício, pertencente à Câmara Municipal de Lisboa, foi em tempos uma antiga fábrica de componentes para telecomunicações. Construída em 1945, projeto do arquiteto Cottinelli Telmo, foi agora transformada para acomodar as três escolas e as duas orquestras.

O facto de o edifício acomodar tantas escolas proporciona à EPM uma ligação mais próxima com todos os elementos da instituição, otimizando assim o processo de aprendizagem através do constante contacto e partilha entre os vários níveis musicais.

---

<sup>3</sup> Este capítulo baseia-se na informação retirada do projeto educativo e do site da AMEC [www.metropolitana.pt](http://www.metropolitana.pt)

### **2.3.3. Organização e gestão da escola**

#### **Corpo docente**

Com a direção pedagógica liderada pelos professores Carlos Simão e Iva Barbosa, a EPM conta atualmente com 49 professores no quadro, sendo a totalidade do corpo docente profissionalizada.

#### **Corpo não docente**

O corpo não docente é partilhado com a instituição (AMEC/Metropolitana) num total de 25 funcionários.

#### **Corpo discente**

O número total de alunos é de 138, um 10,4% de acréscimo em relação a 2018/19, distribuídos entre seis turmas, (duas por cada ano de escolaridade secundária e curso). Ao total de 125 formandos, acresce uma nova turma de 7º ano de 16 alunos das áreas de cordas e sopros e a turma de 8º ano com 18 alunos iniciada no ano passado.

A classe de violino é constituída por 3 alunos de 7º ano, 2 alunos de 8º ano, 3 alunos de 9º ano, 2 alunos de 10º ano, 6 alunos de 11º ano e 3 alunos de 12º ano.

#### **Instalações**

As instalações são compostas por: 46 Salas de Aula, 2 Auditórios, 1 Estúdio Aberto, 13 salas destinadas à direção e departamentos administrativos, 2 salas de alunos (ANSO e EPM), 1 sala de professores, 1 Biblioteca/Mediateca, Reprografia, 2 salas Produção, Economato e Arrecadação, 1 Restaurante/Bar, 2 WCS por piso, elevador e parque de estacionamento.

### **2.3.4. Oferta educativa**

No presente ano letivo 2019/20 a EPM ministra os seguintes cursos:

- Curso Básico de Instrumento (Nível II – equivalente ao 9º ano de escolaridade)

- Instrumentista de cordas e teclas (Nível IV – equivalente ao 12.º ano de escolaridade)
- Instrumentista de sopros e percussão (Nível IV – equivalente ao 12.º ano de escolaridade)

Cada um destes cursos tem a duração de três anos letivos num total de 2020 a 3600 horas. Após a conclusão do curso, mediante aproveitamento e a realização da Prova de Aptidão Profissional, é conferido um Diploma de Qualificação Profissional de Nível IV. O curso dá equivalência ao 12º ano de escolaridade e concede acesso ao ensino superior após a realização com aproveitamento dos exames nacionais.

### **Avaliação**

No que concerne à disciplina de Instrumento da Componente de Formação Técnica (instrumento), a nota de cada módulo é o resultado da média ponderada da nota de avaliação contínua, atribuída pelo professor, com a nota de avaliação sumativa, que corresponde à classificação da prova final de módulo, que por sua vez é atribuída por um júri formado para o efeito. A nota de avaliação contínua reflete a participação, empenho, comportamento, assiduidade e pontualidade do aluno, bem como a sua prestação nas audições públicas em que participe. A nota de avaliação sumativa é a nota obtida pelos alunos nas provas de avaliação de cada módulo, de acordo com a distribuição, conteúdos e ponderações previstas nas respetivas matrizes.

### **2.3.5. Ligação à Comunidade**

Todo o projeto da AMEC/Metropolitana está elaborado e organizado em prol da sua comunidade. Os concertos públicos regulares, com formações compostas por alunos da EPM, têm sido o principal veículo para a divulgação do trabalho desenvolvido e também um recurso essencial à aquisição de competências por parte dos alunos. Desses agrupamentos destacam-se: a Orquestra Clássica Metropolitana, a Orquestra de Sopros Metropolitana, as Percussões da Metropolitana, o Ensemble de Saxofones da Metropolitana, o Ensemble de Clarinetes da EPM, a Orquestra Júnior EPM, o Coro EPM, o Mopho Ensemble, a Big Band EPM, o Mix Ensemble e a Camerata EPM.

As suas diversas orquestras e agrupamentos fazem ao largo da temporada mais de 100 concertos por ano em escolas, museus, universidades e salas de concerto espalhadas pela cidade de Lisboa.

### **2.3.6. Protocolos e parcerias**

Tendo como principais fundadores a Câmara Municipal de Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Ministério da Educação e Ciência, Ministério da Solidariedade e Segurança Social, Secretaria de Estado do Turismo e a Secretaria de Estado do Desporto e Juventude, a AMEC/Metropolitana é constituída também por um conjunto alargado de Mecenas, Patrocinadores, Promotores Regionais e Parceiros, cuja informação se encontra disponível no site da Metropolitana.

### **2.3.7. Ambiente Educativo**

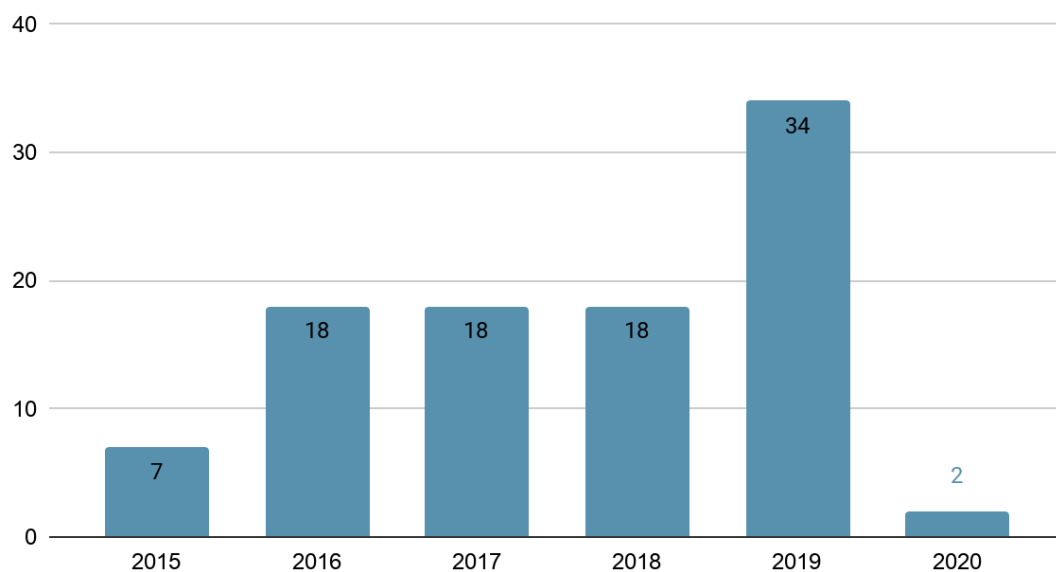
Na EPM existe um ambiente e um contacto muito próximo entre alunos e docentes, em grande parte devido ao facto de que a orquestra e as três escolas convivem diariamente nas mesmas instalações. Os alunos têm frequentemente oportunidade de assistir a ensaios da orquestra metropolitana, assim como muitos dos mesmos músicos lecionam ensaios de naipe e aulas individuais, criando desta forma, o contacto próximo que inspira os alunos nos seus objetivos musicais. Existe ainda um projeto sinfónico anual que integra os alunos mais avançados, devidamente selecionados pelos seus méritos académicos. Neste projeto, os alunos têm oportunidade de aprender lado a lado com os profissionais e experienciar a sensação de inserção numa orquestra de grande dimensão.

### **2.3.8. Resultados**

O mais recente levantamento de número de alunos premiados da EPM revelou que entre 2016 e 2019, cerca de 42 alunos foram premiados em mais de 88 ocasiões em concursos nacionais e Internacionais em Portugal, Espanha e França. Concomitantemente, um 90% dos alunos que passam pela EPM, terminam o ensino secundário com um nível de distinção que lhes permite prosseguir os seus estudos musicais em escolas superiores dentro e fora de Portugal (ver Gráficos 3 e 4).

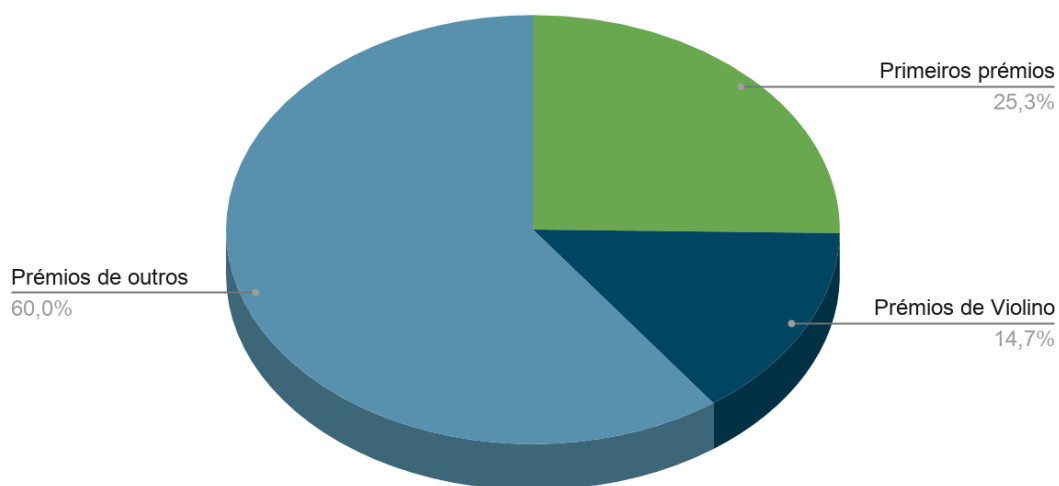
**Gráfico 3 - Gráfico de dados dos alunos premiados da EPM por ano**

2015-2020



Fonte: Elaboração da autora a partir de dados fornecidos pela EPM

**Gráfico 4 - Gráfico de dados dos alunos premiados da EPM por instrumento**



Fonte: Elaboração da autora a partir de dados fornecidos pela EPM

### **2.3.9. Plano de atividades**

A EPM dispõe desde o início do ano letivo de um calendário de atividades onde figuram as datas de todos os concertos, audições, estágios de orquestra, oficinas musicais e concursos. Este documento pode ser consultado em anexo (Anexo 9). A EPM dispõe ainda de um calendário de eventos e concertos, disponível para consulta no *website* da AMEC/Metropolitana.

### **2.3.10. Reflexão sobre a EPM**

A escolha da EPM como segunda instituição para desenvolver parte do meu estágio do ensino especializado, deveu-se principalmente à minha ideia para a temática de investigação. No entanto, esta variação do estágio em modalidade mista provou ser muito enriquecedora e deu-me oportunidade de analisar melhor o que a EPM pode oferecer enquanto instituição de ensino especializado.

Inserida no seio da AMEC/Metropolitana, também a EPM advém de uma instituição com um percurso assente numa formação específica – a orquestra. Penso que um dos pontos fortes é o contacto próximo entre os alunos e professores, e as três escolas presentes na instituição. O facto de os alunos poderem ouvir diariamente como soa uma orquestra profissional, representa um grande incentivo para o estudo e o desenvolvimento individual do aluno. Nesse ponto, gostaria de salientar as diversas colaborações entre as escolas e as orquestras, que proporcionam oportunidade de experiências musicais com qualidade e rigor musical.

O corpo docente, além de bastante qualificado, é constituído por uma grande maioria de professores ativos na área de performance e orquestra. Este fator é de elevada importância pelo exemplo que queremos dar aos nossos alunos, uma vez que ao estudarem na EPM, pretendem seguir uma carreira na área da música. A boa comunicação entre os docentes da área sociocultural e da área musical, tem sido outro aspeto fundamental no bom funcionamento da EPM. Graças a essa comunicação, obtemos uma visão mais aprofundada de cada aluno, incluindo as suas eventuais dificuldades e problemas em casa.

Penso que o que destaca a EPM das outras escolas é a qualidade e a exigência do ensino, independentemente do nível ou procedência do aluno. Pretende-se formar não só músicos completos, mas também indivíduos com uma boa ética de trabalho e de colaboração.

### **3. Práticas Educativas desenvolvidas/ Estágio**

#### **3.1. Considerações gerais sobre as práticas educativas**

Um dos objetivos do estágio desenvolvido ao longo do 2º ano de Mestrado em Ensino de Música da ESML é o desenvolvimento de práticas pedagógicas com três alunos de diferentes graus e, preferencialmente, de ciclos diferentes. Este tipo de experiência permite aprofundar uma variedade de estratégias e metodologias de ensino que poderão ser enriquecedoras, não apenas pelos diferentes estádios de desenvolvimento de cada aluno, mas também pelos objetivos inerentes aos diferentes graus de ensino e diferentes contextos de aprendizagem em que cada um se insere.

Desta forma, foram-me atribuídos dois alunos para observação tendo em consideração dois critérios: que estivessem em ciclos diferentes e cujos horários fossem compatíveis com o meu horário laboral na Orquestra Metropolitana de Lisboa e na EPM. O terceiro aluno foi selecionado da minha classe de violino na EPM, uma vez que pretendia elaborar uma Investigação-Ação para a segunda parte deste relatório.

Segundo Coutinho (2009), o uso desta metodologia surge como “uma família de metodologias de investigação que incluem ação (ou mudança) e investigação (ou compreensão) ao mesmo tempo (...)”. Numa investigação relacionada com o ensino aprendizagem, o uso desta metodologia demonstra ser uma “exploração reflexiva que o professor faz da sua prática, contribuindo desta forma não só para a resolução de problemas como também para a planificação e introdução de alterações dessa e nessa mesma prática”. (Coutinho, 2014, p. 528)

Os três alunos selecionados são casos distintos, não apenas pelo contraste de idades e ciclos de aprendizagem, mas também por outros fatores como a especificidade do percurso musical. O ambiente musical/artístico no seio familiar é outro fator que difere nos três alunos. No caso do Aluno A, nenhum dos familiares tem ligação ao mundo da música e das artes, embora a mãe do aluno tenha estudado um pouco de piano na sua juventude. No caso do Aluno B, a irmã estudou violino na mesma escola, mas não prosseguiu estudos na área. No caso do Aluno C, vários dos seus familiares tocam instrumentos musicais, um deles acordeonista profissional e participam ativamente em eventos musicais e culturais. Independentemente destes fatores, as três famílias valorizam a aprendizagem artística e musical dos seus filhos, investindo na sua formação musical com interesse e empenho.

No que respeita aos objetivos, encontram-se também três casos distintos. Por um lado, a evidente diferença de idades e de níveis no instrumento, por outro, o papel que o percurso musical terá na vida profissional destes alunos.

Uma das principais características do ensino instrumental é que a maioria se realiza em formato de aulas individuais. Nesse sentido, considero importante saber adaptar as estratégias de ensino aos diferentes tipos de alunos, tendo em conta os objetivos, as personalidades, percurso musical e nível de aprendizagem.

## **3.2. Caracterização dos alunos**

### **3.2.1 Aluno A**

O Aluno A iniciou as aulas de violino há cerca de dois anos integrado na classe da Professora Filipa Poêjo e encontra-se atualmente a realizar o segundo ano de iniciação com a mesma professora.

É filho único e conta com pais motivados e envolvidos nas suas atividades e sucesso escolar desde o início da aprendizagem musical. A mãe assiste a todas as aulas e orienta o filho em casa, ajudando-o nas correções necessárias. Este fator é muito positivo pois promove a motivação do aluno e uma boa relação com a prática do instrumento em casa. Tratando-se de um aluno muito jovem, é importante referir a ligação emocional e próxima que existe entre professora e aluno, já que ambos se conhecem desde que ele era pequenino e apenas “brincava” ao violino. Penso que essa relação criou uma sensação de respeito mútuo e produz aulas muito interativas e interessantes.

O Aluno A é um aluno muito enérgico e demonstra muito entusiasmo pelo violino e pela música. Os objetivos deste aluno prendem-se maioritariamente com o domínio do instrumento e a exploração de repertório, sendo que o grande fator motivacional é a possibilidade de poder tocar a próxima música da lista de repertório da classe de conjunto. A classe de conjunto é um elemento essencial do método Suzuki ministrado na AML, e é também um enorme fator motivador, uma vez que as crianças trabalham em grupo e sentem-se sempre integradas. Na aula de conjunto tocam apenas as músicas que já sabem de memória e permanecem durante o resto do ensaio escutando os colegas tocar as seguintes músicas do repertório, sabendo que se continuarem a trabalhar individualmente, conseguirão tocar as músicas que tocam os alunos mais avançados.

Este aluno encontra-se no 2º ano de iniciação, fazendo já utilização dos quatro dedos da mão esquerda e utilizando toda a extensão do arco. O desenvolvimento e a aprendizagem das peças, apesar de lento, é realizado de forma gradual e construtiva, com o auxílio de algumas peças paralelas para uma melhor assimilação dos conteúdos aprendidos. O Aluno A ainda não domina completamente as posturas da mão do arco e do violino, tendo que ser corrigido constantemente.

No que respeita à performance e à postura em palco, o Aluno A é um aluno muito natural e intuitivo e adora tocar para pessoas. O aluno nunca estranhou a minha presença nas suas aulas, em parte porque já me conhecia, e gostou de se sentir gravado, concentrando-se mais que o habitual.

### **3.2.2 Aluno B**

O Aluno B iniciou as suas aulas de violino na classe da professora Filipa Poêjo e frequenta atualmente o 4º grau de violino em regime supletivo.

Tem uma irmã mais velha que também estudou violino na mesma escola e conta com pais motivados e envolvidos nas suas atividades e sucesso escolar desde o início da sua aprendizagem musical. A mãe assiste a algumas aulas, mas o aluno estuda de forma autónoma em casa. Em anos anteriores, a irmã ajudava-o no estudo, mas este ano a irmã está a estudar no estrangeiro e o Aluno B estuda sozinho.

O Aluno B é um aluno na fase da adolescência e demonstra gosto pela música e pelo violino. A sua motivação prende-se maioritariamente com a exploração de repertório, sendo que o maior fator motivacional se traduz na possibilidade de poder tocar a próxima música da lista de repertório da classe de conjunto.

Trata-se de um aluno que desenvolveu alguns vícios nas posturas e foi descuidando o rigor do trabalho e do estudo individual, situação que poderá ter provocado alguma adversidade face ao seu desenvolvimento, mas que gosta muito de tocar violino. Demonstra vários problemas nas posturas da mão do arco e da mão esquerda, fatores que prejudicam muito a produção de som e a utilização apropriada do arco em técnicas de base como o staccato e legato, assim como na distribuição do arco. Contudo, trata-se de um aluno com boas avaliações académicas e além do violino em regime supletivo,

participa ainda em grupos desportivos como natação e canoagem. Num quadro de audição é um aluno capaz e concentrado, apesar de demonstrar alguma tensão face ao público.

O aluno já me conhecia de ocasiões anteriores em que substitui a professora Filipa, pelo que a minha presença nas suas aulas não provocou nenhum constrangimento, colaborando sempre nas tarefas pedidas em aula.

### **3.2.3 Aluno C**

O Aluno C iniciou os seus estudos musicais no Conservatório regional de Palmela, tendo ingressado na EPM no 10.º ano com o Prof. Romeu Madeira. É meu aluno desde o ano passado.

O Aluno C vem de um meio familiar com ligação à música e às artes e tem sido apoiado na sua decisão de seguir uma carreira de violinista. Tratando-se de um aluno que já fez patinagem artística de competição, está acostumado a trabalhar arduamente, com foco e demonstra grande motivação intrínseca em relação ao violino. Concomitantemente, trata-se de um aluno acima da média, não só pela sua capacidade de trabalho individual, mas também pelas suas competências musicais e técnicas, que foram bem nutridas e trabalhadas até à data de hoje. É também um aluno de excelência em todas as disciplinas escolares.

Num quadro de apresentação pública, o Aluno C tem uma postura muito profissional, executando sempre o programa de memória e demonstrando um conhecimento profundo das peças executadas. Além de conseguir uma performance impecável a nível técnico, é também um aluno que se faz comunicar de uma forma muito natural e intuitiva através da música, sendo esse fator uma mais valia na sua performance. Demonstra ainda um grande controle emocional que utiliza com eficácia a favor do seu desempenho.

O Aluno C é um aluno bastante maduro para a sua idade e está muito organizado no que respeita aos seus objetivos e projetos para o futuro. Durante este ano letivo, o Aluno C preparou-se para participar no concurso Jovem Solista EPM/Inatel, que se realiza todos os anos para os finalistas do ensino Básico e Secundário. Infelizmente, a Pandemia Covid19 e conseqüente confinamento impediu a realização do concurso. Participou ainda nas audições para a JOP com a qual realizou dois estágios, um em dezembro de 2019 e outro no verão de 2020. Durante o confinamento, realizou ainda o seu próprio projeto

musical, compondo arranjos para orquestra de algumas canções que foram interpretadas pelos seus colegas de classe, gravadas em vídeo e partilhadas nas redes sociais.

### 3.3. Atividades realizadas ao longo do ano letivo

**Quadro 2 - Aluno A (Iniciação) na AML**

Data	Atividades
21 outubro 2020	Audição da Classe de violino na AML
16 de dezembro 2020	Concerto de Natal “Os Violinhos)
10 de fevereiro 2020	Audição da Classe de violino na AML
22 de abril 2020	Audição da Classe de violino via Zoom
23 de junho 2020	Audição da Classe de violino via Zoom
2 de julho 2020	Audição da Classe de violino via Zoom

Fonte: Elaboração da autora a partir do calendário acadêmico da AML

**Quadro 3 - Aluno B (4º Grau) na AML**

Data	Atividades
21 outubro 2020	Audição da Classe de violino na AML
16 de dezembro 2020	Concerto de Natal “Os Violinhos)
10 de fevereiro 2020	Audição da Classe de violino na AML
22 de abril 2020	Audição da Classe de violino via zoom
23 de junho 2020	Audição da Classe de violino via Zoom
2 de julho 2020	Audição da Classe de violino via Zoom

Fonte: Elaboração da autora a partir do calendário acadêmico da AML

**Quadro 4 - Aluno C (7º Grau/11º ano Escola profissional) na EPM**

Data	Atividades
19 de novembro 2019	Audição de Turma 11º ano
25 de novembro 2019	Prova Intercalar 1º Período
16 de dezembro 2019	Prova audição 1º Período
17 a 21 de fevereiro de 2020	Semana estúdio- Música de Câmara
27 de fevereiro de 2020	Audição de Classe
2 de março de 2020	Prova Intercalar 2º Período
17 de março 2020	Audição de turma 11º ano (Cancelada)
23 março de 2020	Prova audição 2º Período (Cancelada)
14 de abril 2020	Início 3º Período em ensino remoto

Fonte: Elaboração da autora a partir do calendário acadêmico da EPM

### 3.4. Programa de estudos e descrição da prática pedagógica

Neste ponto, apresento uma breve descrição dos conteúdos programáticos de violino da AML para dois dos alunos e respetivos níveis de ensino com os quais realizei o estágio em regime de observação: aluno A (Iniciação) e aluno B (4.º Grau). Seguidamente, apresento também os conteúdos programáticos e matriz de exames do 2º ano do Curso de Instrumento da EPM para o aluno C (7.º Grau/11.º ano) com o qual realizei parte do estágio em regime de exercício. Os seguintes quadros foram elaborados pela autora e os respetivos conteúdos programáticos foram extraídos das matrizes de violino disponibilizadas pela AML e pela EPM. Os documentos originais podem ser consultados nos Anexos 10 e 11.

Uma vez que o aluno A frequenta o segundo ano de Iniciação e a AML não requer uma matriz para o nível de Iniciação, descreverei no quadro 5 os conteúdos e domínios a adquirir até ao final do 1.º Grau. No quadro 6, apresentarei os conteúdos e programa do 4º Grau. Por fim, no quadro 7, apresentarei os conteúdos e a Matriz da EPM para o 11º ano do ensino profissional (equivalente ao 7.º Grau).

#### Quadro 5 - Programa e conteúdos do 1º Grau - AML

Domínio técnico	Domínio artístico
<ul style="list-style-type: none"><li>- Colocação do Violino</li><li>- Fixação do violino e da mão esquerda</li><li>- Posição e postura</li><li>- Divisão e direção do arco</li><li>- Pulsação</li><li>- Afinação</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Emissão de som</li><li>- Postura e atitude em palco</li></ul>
Exemplos de Repertório	
<ul style="list-style-type: none"><li>- Joanne Harris, “I can read Music”</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Canções tradicionais portuguesas</li><li>- S. Suzuki, volume I</li></ul>

Fonte: Elaboração da autora a partir da matriz de violino disponibilizada pela AML

**Quadro 6 - Programa e conteúdos do 4º Grau - AML**

Domínio Técnico	Domínio Artístico
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Posição e postura</li> <li>- Articulação</li> <li>- Coordenação</li> <li>- Utilização da 1ª, 2ª e 3ª posições</li> <li>- Divisão e direção do arco</li> <li>- Golpes de Arco: <i>detaché</i>, <i>martelé</i> e <i>legato</i></li> <li>- Precisão Rítmica</li> <li>- <i>Vibrato</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Emissão de som</li> <li>- Postura e atitude em palco</li> <li>- Dinâmicas</li> <li>- Domínio de fraseado</li> <li>- Respeito do texto musical</li> </ul>
Exemplos de Repertório	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- F. Wohlfart, Op.45, Livro II</li> <li>- H. Schradieck, <i>The school of Violin Technics</i>, livro 1</li> <li>- J. Trott, <i>Melodious Double Stops</i>, volume 1</li> <li>- H. Kayser, op. 20</li> <li>- Introdução às escalas em três oitavas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- S. Suzuki, Volume 4</li> <li>- A. Vivaldi, Concerto em lá m</li> <li>- E. Mollenhauer, <i>The Infant Paganini</i></li> <li>- F. Seitz, Concerto nº 3 op.12 em sol m</li> <li>- F. Seitz, Concerto op.22 em ré M</li> <li>- A. Huber, Concertino em Sol M</li> </ul>

Fonte: Elaboração da autora a partir da matriz de violino disponibilizada pela AML

**Quadro 7 - Conteúdos programáticos do curso de instrumento – cordas (11º ano)**

**EPM**

Módulo	Prova Intercalar	Prova Audição
Módulo IV (1º período)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1 escala maior com relativa ou homónima menor e arpejos completos, 3ªs, 6ªs e 8ªs da escala maior em cordas dobradas;</li> <li>- 2 estudos de 3 apresentados sorteados (preferencialmente de memória)</li> <li>- 2 excertos de orquestra</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1 andamento de uma das <i>Partitas</i> ou <i>Sonatas</i> de J.S: Bach, (preferencialmente de memória)</li> </ul>
Módulo V (2º período)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1 andamento de uma das <i>Partitas</i> ou <i>Sonatas</i> de J.S: Bach, que deverá e apresentado preferencialmente de memória</li> <li>- 1 peça (preferencialmente de memória)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1 de 2 andamentos de sonata (preferencialmente do período Romântico ou Moderno). Sorteados 1 semana antes da prova</li> </ul>

Módulo VI (3º período)	N/A	- 1 de 2 andamentos de concerto (preferencialmente de memória), sorteados 1 semana antes da prova -1 peça obrigatória (preferencialmente portuguesa) que deverá ser anunciada no início do 3º período;
------------------------	-----	---

Fonte: Elaboração da autora a partir da matriz de violino disponibilizada pela EPM

### 3.4.1. Aluno A

No quadro 8 apresento o repertório escolhido para o Aluno A atendendo ao programa e conteúdos obrigatórios para o 2º ano de Iniciação e, em seguida, uma breve descrição das práticas pedagógicas.

**Quadro 8 - Repertório do Aluno A**

1º Período	2º Período	3º Período
- Duetos nº 3 e nº 4 de Béla Bartók - Allegro (S.Suzuki Vol. 1) - Minueto I de Bach (S. Suzuki Vol 1)	- “Over the Rainbow” (arr. de H. Arlen) - “Coral de Judas Macabeus” de Haendel (S. Suzuki, Vol 2)	- “Bourrée” de Haendel (S. Suzuki, Vol 2)
Peças Auxiliares e extra		
- Jingle Bells, arr. Pierpoint (vl 2), - Noite Feliz, arr. Franz Gruber (vl 3), - Natal de Elvas, popular	- Canção Girassol, M. F. Santos - Tema de Beethoven	

Durante a minha observação das aulas do Aluno A pude constatar que a professora Filipa Poêjo focou as suas aulas em torno de quatro elementos fundamentais:

- 1) assimilação de posturas do instrumento e mãos;
- 2) assimilação da primeira posição e utilização de todos os dedos e cordas;
- 3) utilização e gestão do arco;
- 4) leitura.

Foi muito interessante observar durante o decorrer do ano letivo a persistência da professora Filipa Poêjo na correção de posturas e na aprendizagem da gestão do arco. Este trabalho foi realizado através de uma variedade de exercícios, jogos e de peças paralelas, proporcionando uma motivação contínua do aluno.

Os momentos de leitura foram estrategicamente colocados no início da aula, para criar desde o início um bom ambiente e disposição para o resto da aula. Estes momentos foram uma das partes favoritas do Aluno A, pois este encarava a leitura como um jogo, no qual não se podia enganar (ou perder). A explicação da professora de cada vez que avançava para um novo ingrediente da leitura foi sempre muito clara e precisa, utilizando metáforas e ideias imaginativas.

No que se refere ao repertório, também pude observar uma estratégia interessante para assegurar a continuação do trabalho a realizar durante o primeiro período: as canções de Natal. Quase todas as crianças conhecem alguma canção de Natal e esse fator costuma ter impacto no contexto familiar e individual dos alunos. No caso do Aluno A, este trabalhou com mais afinco durante a época das festividades e tocou as canções em concerto com o grupo “Os Violinhos”, em casa, durante o Natal em pequeno recital para a família e, ao mesmo tempo, continuou o trabalho de assimilação de todos os ingredientes fundamentais da sua aprendizagem.

Além de se tratar de uma boa estratégia em termos técnico-motores, o facto de o aluno poder cantar as melodias (porque as conhece bem) tem grande impacto no desenvolvimento da relação entre o ouvido e o som produzido. Neste contexto, pude observar que o aluno obteve melhores resultados na afinação com as canções de Natal, em contraste com outras peças menos conhecidas.

Nas três aulas lecionadas por mim, tentei seguir a linha de trabalho realizada pela professora, dedicando apenas um pedaço maior das aulas para trabalhar o processo de escuta e da afinação através de repetições monitorizadas.

### 3.4.2. Aluno B

No quadro 9 apresento o repertório escolhido para o aluno B atendendo ao programa e conteúdos obrigatórios para o 4º Grau e, em seguida, uma breve descrição das práticas pedagógicas.

**Quadro 9 - Repertório do aluno B**

1º Período	2º Período	3º Período
- Estudos op.38 de Wohlfart, utilizados para leituras - Dança Eslava de Carl Bohm - Concerto em lá m para dois violinos de Vivaldi	- <i>Sciciliène</i> , M. von Paradis, - <i>Le Cygne</i> de Saint-Saëns, - <i>Allegro spiritoso</i> , de Senallié	- Danças Romenas de Béla Bartók, nº 6 - Duetos nº 3 e nº 4, Béla Bartók
<b>Peças auxiliares e extra</b>		
- <i>Jingle Bells</i> , arr. Pierpoint (vl 2); - Noite Feliz, arr. Franz Gruber (vl 2); - Natal de Elvas, popular; - O presépio, popular. - <i>Let it Snow</i> , Dean Martin, - <i>Candlelight Christmas</i> , John Rutter, - <i>Have yourself a merry little Christmas</i> , Hugh Martin,		

Fonte: Elaboração da autora

Durante a minha observação das aulas do Aluno B pude constatar que a professora Filipa Poêjo focou as suas aulas em torno de quatro elementos fundamentais:

- 1) Correção de posturas do instrumento e mãos;
- 2) Assimilação da terceira, quarta e quinta posições;
- 3) Produção de som e utilização/gestão do arco;
- 4) Leitura.

Como afirmei anteriormente, o Aluno B desenvolveu ao longo do tempo alguns vícios nas posturas que afetam diretamente a produção de som e a gestão do arco. Este foi um dos principais aspetos de foco em todas as aulas da professora Filipa Poêjo.

O início do ano letivo foi marcado pela leitura de novas peças do repertório. Observei que a professora Filipa Poêjo foi entregando as peças faseadamente, de forma a realizar uma primeira leitura acompanhada, junto com indicações para o estudo individual do aluno. A cada peça foi dedicada duas ou três aulas, antes de a professora proceder à entrega da seguinte. O trabalho das peças anteriores continuou a ser revisitado para uma boa assimilação do trabalho realizado com as mesmas.

No que concerne a leitura, observei que o Aluno B não tinha desenvolvido suficientemente as competências de leitura para o nível das peças que estava a tocar, procurando muitas vezes as notas de ouvido ou imitando a professora ao invés de ler a partitura. No sentido de melhorar as competências de leitura, a professora Filipa Poêjo fez leituras dos estudos op.35 de Wohlfart, uma por aula, dependendo das semanas.

Num fenómeno semelhante ao do Aluno A, observei que as canções de Natal foram um fator de motivação para o Aluno B e uma boa estratégia para continuar a assimilação da 3ª, 4ª e 5ª posições no violino. Entre o segundo e o terceiro período, foi onde pude observar mais progressos a nível de produção de som e gestão do arco, através de peças de carácter mais lírico. A intensificação da utilização do vibrato também auxiliou nesse aspeto.

Nas aulas lecionadas por mim, tentei seguir a linha de trabalho da professora Filipa Poêjo, utilizando uma boa parte do tempo de aula para a realização de um trabalho mais rigoroso de correções de posturas, afinação e produção de som. Observei também algumas aulas em que a professora Filipa Poêjo realizou escalas com o Aluno B. Em minha opinião, o aluno poderá beneficiar bastante com o estudo diário de escalas - estas são excelentes exercícios para o auxílio da correção de posturas, produção de som, prática de vibrato e assimilação de posições superiores no violino.

Apesar das conversas e conselhos da professora sobre a importância de ter bons hábitos de estudo, o aluno B não conseguiu criar uma rotina de estudo em casa durante todo o ano letivo de 2019/20. Esse fator influenciou em grande parte o seu progresso no violino e transformou as aulas num processo algo repetitivo.

### 3.4.3. Aluno C

No quadro 10 apresento o repertório escolhido para o aluno C atendendo ao programa e conteúdos obrigatórios para o 7º Grau/11º ano da Escola Profissional e em seguida, uma breve descrição das práticas pedagógicas.

**Quadro 10 - Repertório do aluno C**

1º Período	2º Período	3º Período
<b>Prova Intercalar</b>		
- Escala de lá em quatro oitavas com arpejos, terceiras, sextas, oitavas e décimas; - Caprichos nº 13 e nº 16 de Paganini - Caprice-Étude nº 4 de Wieniawski - Excertos de orquestra: Mozart: sinfonia nº 39, 4º and. Beethoven: sinfonia nº 1, 2º and	- Fuga da 2ª Sonata solo de J.S. Bach - Polonaise Brillhante nº 2 de Wieniawski	N/a
<b>Prova audição</b>		
- Gavotte e rondo da 3ª Partita	- Sonata em ré de Szymanowski	- Concerto nº 4 de Mozart (1º andamento) - Concerto nº 5 de Vieuxtemps - Estudo em Estudo” de Derrica (peça portuguesa)

Fonte: Elaboração da autora

No contexto das minhas aulas com o Aluno C, procurei organizar o trabalho em torno de três elementos fundamentais:

- 1) Trabalho técnico-motor: exercícios variados de preparação da mão esquerda e direita, escalas
- 2) Produção de som e gestão do arco
- 3) Abordagem de repertório

O primeiro período foi dedicado em grande parte ao trabalho técnico-motor, essencialmente por constar no programa de violino do 1º período. Nesta fase, dediquei bastante tempo a trabalhar escalas com o Aluno C, introduzindo alguns elementos modernos a partir das escalas tradicionais (escalas de tons inteiros, entre outras elaboradas

por mim). Numa fase inicial foram ainda abordados vários exercícios de alongamento, extensão, coordenação e independência de dedos, para preparar a musculatura da mão esquerda. Mais tarde introduzi alguns exercícios com cordas dobradas, dentro das escalas tradicionais em terceiras, sextas e oitavas. Parte desses exercícios incluiu pequenas escalas em harmônicos artificiais e duplos. Para cada exercício foi dedicado não mais de 5 minutos, ocupando um máximo de 15 min de cada aula. O restante tempo foi gerido entre os estudos e caprichos nos quais pudemos aplicar e assimilar grande parte dos exercícios realizados. A segunda parte do 1º Período incluiu uma fase de J.S. Bach, cujo trabalho decorreu em paralelo com o trabalho técnico-motor.

Durante o segundo Período, continuei a auxiliar o aluno na revisão dos vários exercícios trabalhados durante o 1º período, para a manutenção e continuação dos mesmos. Prosseguiu-se com o trabalho de outros andamentos de J.S. Bach e uma peça do estilo romântico e de cariz técnico-motor de H. Wieniawski. Nesta fase, deixei de lado as escalas e foquei o trabalho na realização de exercícios direcionados para a produção de som e a gestão do arco. Realizaram-se ainda vários exercícios com *Vibrato* incluindo diversas experiências sonoras em busca de diferentes pontos de contacto do arco na corda e diferentes cores/tonalidades de som. Dentro desses exercícios incluí alguns exercícios de Paul Harris como a improvisação e a “chamada e resposta” (*call and response*).

Na segunda parte do 2º período, introduzi a sonata de K. Szymanowski para realizar a abordagem às características sonoras da escrita do compositor. A chegada a esta fase decorreu de forma bastante natural e orgânica, não tendo o aluno demonstrado qualquer dificuldade no processo de estudo da obra. Os ensaios com piano decorreram igualmente de forma positiva e exploratória, graças ao interesse e entusiasmo do professor acompanhador. Nesta peça tivemos oportunidade de aplicar alguns dos exercícios de produção e de exploração de som anteriormente realizados.

No terceiro período iniciámos o trabalho das obras escolhidas para o mesmo, tentando manter o máximo possível o trabalho técnico e auditivo realizado até à data. Durante a fase de quarentena decidi realizar uma aula semanal e outra de envio de vídeos (do aluno) com o trabalho/melhoria de trechos discutidos em aula. Esta estratégia deveu-se, em grande parte, aos ocasionais problemas das conexões de internet, que nem sempre permitem ouvir o som e a pulsação em tempo real, nem os filtros dos microfones permitem escutar com clareza as dinâmicas e outras subtilezas da performance musical. A presente estratégia permitiu observar os progressos do aluno com maior clareza e

detalhe e, ao mesmo tempo, desenvolver e aperfeiçoar o meu *Feedback*. O aluno também beneficiou da oportunidade de auto-criticismo na realização e escuta dos seus vídeos, fator que acredito ter melhorado consideravelmente a sua forma de estudar e de se ouvir. Nesta fase, foi fundamental o acompanhamento regular das ideias e das dificuldades do aluno no seu trabalho diário, de forma a mantê-lo motivado e empenhado na realização dos objetivos propostos.

Numa fase final do terceiro período, dediquei tempo na leitura e trabalho do primeiro andamento de *Mythes*, aplicando no contexto musical as estratégias e os exercícios trabalhados ao longo do ano letivo.

#### **4. Reflexão sobre a prática pedagógica**

Conheço a Professora Filipa Poêjo há mais de dez anos e recordo perfeitamente o início da AML como academia de música independente da Metropolitana. Nessa altura fiz a minha primeira formação Suzuki, organizada pela AML e, subsequentemente, observei inúmeras aulas de conjunto conduzidas pela Professora Filipa Poêjo. A energia das suas ações e palavras tinham um impacto impressionante nas crianças e via-as responder de uma forma muito positiva e motivada. A impressão que tive dessa altura mantém-se até aos dias de hoje.

A minha experiência durante o estágio do ensino especializado foi muito positiva e instrutiva, pois pude observar e aprender de uma professora com muita experiência e de energia inesgotável, características que muito admiro. A Professora Filipa Poêjo mostrou-se sempre disponível para responder às minhas questões e dúvidas e, através da sua prática pedagógica, transmitiu-me novos conhecimentos e abordagens de ensino que me permitirão melhorar as minhas competências e conhecimentos na área pedagógica. Dos ensinamentos mais importantes transmitidos pela Professora Filipa Poêjo destaco os seguintes:

- Interação com os alunos e a gestão do trabalho realizado durante a aula. Este foi um aspeto muito importante para mim enquanto estagiária, pois procurava compreender de que maneira poderia gerir a qualidade do trabalho e a realização de várias tarefas produtivas em pouco tempo de aula, mantendo os alunos interessados. Desde os alunos mais pequenos, aos alunos intermédios, a professora Filipa Poêjo conseguiu sempre condensar os elementos mais importantes a abordar na aula e ainda trabalhar várias peças no decurso da mesma.
- O grau de exigência pedido aos alunos mais pequenos pode ser elevado, através da observação da resposta dos alunos e adaptação à mesma. Podemos ainda promover a curiosidade e criatividade do aluno através de pequenas improvisações e pedindo-lhe para inventar/compor canções.
- A adequação do programa e dos conteúdos programáticos aos níveis de exigência praticados. Cada aluno tem objetivos diferentes e na AML, esse é um aspeto muito importante da sua génese: adaptar o trabalho ao ritmo de cada aluno sem deixar de o motivar e de o inspirar para fazer música, independentemente do seu nível.

Gostaria de destacar a forma como todas as aprendizagens no âmbito da AML me influenciaram e, de certa forma, me complementaram nas práticas e estratégias de ensino que pratico na EPM. Por vezes chegam-nos alunos com um nível abaixo dos requisitos mínimos do 10º ano (6º Grau) e temos de encontrar forma de os ajudar no processo de adaptação, promovendo práticas saudáveis e rigorosas de estudo, sempre de uma forma construtiva, mas sem baixar a exigência.

O ano letivo “Covid19” foi também uma experiência que demonstrou ser muito desafiante pois obrigou-nos a todos ao distanciamento social e às aulas de ensino remoto. Também neste panorama pude observar que a Professora Filipa Poêjo fez um trabalho excepcional. Organizou novos horários comigo e com os alunos observados, organizou audições através das plataformas de ensino remoto com acompanhamento de piano gravado (incluindo a assistência de público: pais e alunos) e promoveu ainda todas as ideias e estratégias possíveis em prol dos alunos e da sua motivação. Neste contexto, entre abril e junho, as aulas foram todas assistidas através das plataformas *Whereby, Skype e Zoom*. No final de junho regressou-se ao ensino no modo presencial.

Os alunos que me foram destinados revelaram-se sempre cooperantes e participativos nas aulas, havendo um bom nível de concentração e envolvimento nas tarefas por mim pedidas. Alguns deles colocaram questões e mostraram-se motivados por fazer experiências e por utilizar diferentes métodos de estudo. Também eles se adaptaram perfeitamente às alterações impostas pela situação da quarentena, demonstrando empenho, resiliência e motivação.

No que se refere à parte do estágio em funções realizada com o Aluno C, também posso afirmar que correu de forma bastante positiva, permitindo-me observar e repensar a forma como organizo e faço a gestão das minhas aulas. Tendo iniciado o ano letivo com um excelente ritmo de trabalho, o Aluno C trabalhou os exercícios propostos e realizou todas as tarefas por mim pedidas com grande empenho. Os resultados práticos da aplicação dos exercícios e das estratégias aplicadas foram igualmente positivos nos seus primeiros exames.

Durante o tempo de quarentena, o Aluno C adaptou-se perfeitamente aos horários propostos e estudou de forma regular e aplicada. Observei que o facto de o aluno C se gravar com frequência o auxiliou a estudar de forma mais eficiente e rigorosa,

desenvolvendo o sentido crítico em relação ao seu trabalho e à construção do discurso musical.

Em suma, o ano letivo de 2019/20, apesar de inédito e inesperado, promoveu o desenvolvimento da minha capacidade de adaptação, improvisação e resiliência psicológica. No contexto do estágio do ensino especializado e do meu trabalho enquanto professora na EPM, tratou-se de um teste duplamente difícil, mas que considero ter sido desafiante e construtivo para a minha formação enquanto professora do ensino especializado de Música.

## Parte II – Investigação

### 5. Descrição do projeto de Investigação

O seguinte projeto de investigação ambiciona esclarecer um conjunto de questões relacionadas com a obra *Mythes* de K. Szymanowski. A investigação foi delineada em três partes. A primeira parte, dedicada à revisão da literatura sobre o compositor, a sua obra e contextualização da sua época na música. A segunda parte, dedicada à realização de um inquérito a vários professores de violino da atualidade - entre o ensino secundário e o ensino superior – e consequente revisão da literatura existente sobre o ensino do violino, metodologias, pedagogos e desenvolvimento de repertório. A terceira parte, foi dedicada ao estudo e observação de um caso, através do qual se realizou uma intervenção pedagógica com base nas descobertas das secções anteriores da investigação.

Através das três fases da investigação procurou-se recolher informação fidedigna e variada sobre o tema pretendido, testando também as hipóteses formuladas na pergunta e objetivos de investigação.

#### 5.1. Justificação da escolha do tema

O fator determinante que me levou a escolher esta temática para a presente investigação foi a minha experiência como intérprete e todos os desafios a essa experiência associados.

Pessoalmente, entrei em contacto com a obra de K. Szymanowski relativamente tarde na minha formação. Lembro-me de me perguntar por que razão nunca tinha ouvido falar deste compositor já que a sua obra para violino e música de câmara existe em quantidade e variedade.

Para além da riqueza da obra *Mythes*, tanto a nível de escrita musical com a nível de profundidade artística, as contribuições de K. Szymanowski em conjunto com Pawel Kochanski<sup>4</sup> para o desenvolvimento do lirismo e do virtuosismo técnico no violino são inestimáveis.

A justificação para a utilização da obra *Mythes* em contexto pedagógico, prende-se com a necessidade de ensinarmos uma variedade de competências aos nossos alunos, assim

---

<sup>4</sup> Violinista e amigo de relação muito próxima de Karol Szymanowski

como a abordagem a obras desta época, promovendo a sua divulgação e uma melhor assimilação das suas características musicais.

Os planos de estudos da atualidade, particularmente nos ensinos secundário e superior, no que se refere à modalidade de intérprete/instrumentista, são normalmente demasiado curtos para o violinista poder estudar todas as obras relevantes do repertório violinístico. Este fator implica uma seleção de obras a estudar regida pela relevância do repertório, variedade de épocas, estilos e especialidades ou técnicas relacionadas com o instrumento, sendo que a obra *Mythes* de K. Szymanowski tende a ficar excluída dessa seleção. O porquê dessa exclusão não é claro, já que a música do início do século XX mais frequentemente executada inclui obras bastante complexas e que raramente são estudadas antes do ensino superior (p. ex. obras de compositores como Béla Bartók, Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich ou Jean Sibelius – compositores, porventura, mais conhecidos que Szymanowski).

A meu ver, é uma pena que nos rejamos por um sistema tão rígido de repertório quando, por vezes, explorar outros horizontes e estilos musicais, acaba por ser mais enriquecedor e ao mesmo tempo motivador para o desenvolvimento do jovem violinista.

Gostaria ainda de destacar a excelência do nível do ensino secundário de algumas escolas de música portuguesas que, durante a última década, têm formado uma nova geração de violinistas com alicerces mais firmes a nível técnico e musical. Esse trabalho traduz-se numa subida de nível no panorama violinístico ao nível nacional e internacional, permitindo a introdução e abordagem a outro tipo de repertório num estágio mais precoce da formação do aluno, assim como a possibilidade de expansão desse repertório.

Através deste trabalho de investigação, espero contribuir ativamente com ideias e estratégias para tornar mais acessível o estudo de outros estilos e estéticas musicais que não têm tido destaque no repertório de violino nas nossas escolas de música.

## **5.2. Pergunta e objetivos da Investigação**

A presente investigação teve como objetivo encontrar resposta para a seguinte questão:

“Como poderá a obra *Mythes* de Karol Szymanowski ser utilizada em contexto didático, de modo a desenvolver um conjunto de competências no violino?”

Esta investigação ambiciona também esclarecer outras questões:

- Que outras obras poderiam orientar e incentivar o estudo e descoberta de géneros musicais que não se enquadram num estilo específico (romanticismo, classicismo, contemporâneo, etc.), desenvolvendo igualmente o mesmo conjunto de competências no violino?
- Existe algum método ou livros de exercícios para complementar o trabalho destas competências?
- Poderá a obra *Mythes* integrar o programa *standard* de violino num ciclo de estudos anterior ao ensino superior/licenciatura?

O principal objetivo desta investigação é perceber de que forma a obra *Mythes* de K. Szymanowski poderá ser introduzida no repertório de violino para desenvolver competências auditivas, técnicas e expressivas. Concomitantemente, pretende-se testar a sua aplicabilidade no contexto do ensino especializado de violino, através do estudo e observação de um sujeito.

Foi também meu objetivo estudar e averiguar que possíveis estratégias pedagógicas se podem aplicar para introduzir a linguagem específica deste compositor como ponto de partida ou de transição na abordagem à música do início do século XX escrita para violino.

## **6. Metodologia**

### **6.1. Introdução**

Neste capítulo apresentarei toda a informação relacionada com o processo de investigação que procura responder às perguntas de investigação atrás referidas.

### **6.2. Natureza da Investigação**

A presente investigação insere-se num quadro de estudos de natureza qualitativa e quantitativa, pois utiliza métodos mistos no decurso da mesma. Pretende-se através destes métodos combinar abordagens e tirar partido das vantagens inerentes a ambos os métodos, aumentando a qualidade da evidência. No que se refere à componente qualitativa, esta investigação parte de um fenómeno específico e a sua análise tem como objetivo descobrir novas ideias e compreender porque as pessoas reagem de determinada forma ou fazem determinadas escolhas. Do ponto de vista quantitativo, esta investigação procura adquirir algum nível de objetividade com a recolha de dados realizada através de questionários.

### **6.3. Métodos Utilizados**

Uma das metodologias recorrentemente utilizadas no estudo do processo do ensino-aprendizagem é a Investigação-Ação. Esta apresenta-se como “uma forma de ensino e não somente uma metodologia para o estudar” (Coutinho 2014, p.528). Esta metodologia é a que mais se aproxima do meio educativo, em que o professor toma o papel de investigador. (Latorre em Coutinho 2009) afirma que valoriza, sobretudo, a prática e reflexão sobre essa mesma prática. A Investigação-Ação pode ser descrita como uma família de metodologias de investigação que incluem ação (ou mudança) e investigação (ou compreensão) ao mesmo tempo, utilizando um processo cíclico que alterna entre ação e reflexão crítica (Coutinho 2009).

Como principais fontes de recolha de informação utilizei técnicas de observação participante, métodos não interferentes e inquéritos (Coutinho 2014). Das técnicas apresentadas destacam-se a observação de aulas, onde participei como observadora plena. No que se refere aos métodos não interferentes, o levantamento de dados foi realizado

através da revisão da literatura. Por fim, inquéritos ou os *Survey* foram o método escolhido para obter informação e opinião de um vasto leque de professores de Violino sobre os seus métodos de ensino e sobre o tema desta investigação. “Nestes estudos procura-se responder a uma questão, inquirindo uma amostra de sujeitos que seja representativa da população” (Stern e Kalof em Coutinho, 2014, p. 458).

#### **6.4. Ética da Investigação**

Segundo Gautier (em Pereira, 2017), a ética envolve todo o processo investigativo, não se limitando à relação entre o investigador e os indivíduos ou intervenientes na pesquisa. Engloba ainda a escolha do tema, a amostra, os instrumentos de recolha de dados, exigindo ao investigador a verdade e o respeito por aqueles que nele confiam.

No decorrer desta investigação, foram tomados todos os cuidados relativamente: à privacidade e confidencialidade, nomeadamente nos questionários que foram realizados de forma anónima. No papel de investigadora-professora, através da observação participante de aulas, também se gerou consentimento informado e confidencialidade. Concomitantemente, a gravação em vídeo dos alunos foi igualmente autorizada pelos encarregados de educação com a perspetiva de visualização apenas do investigador e do orientador da tese.

Importa ainda afirmar que, no decorrer da investigação, estive na posse plena das minhas capacidades físicas e psicológicas para desempenhar o papel de investigadora.

#### **6.5. Processo de Investigação**

Na primeira fase do processo de investigação, recolhi e compilei informação sobre o tema através da revisão bibliográfica. Este processo permitiu-me delinear com mais clareza o percurso da investigação, seleccionando e organizando os métodos que viria a utilizar no decorrer da mesma.

Os inquéritos foram enviados no final do ano letivo (junho de 2020) por diversas razões. Por um lado, a tradução dos inquéritos em polaco contou com a colaboração de algumas pessoas externas à investigação tendo, por isso, ficado dependente da disponibilidade dos colaboradores; por outro, com o fecho forçado das escolas e universidades devido à

pandemia COVID19 e o consequente confinamento, gerou-se algum conflito e desorganização nos meses que se lhe seguiram. Como professora em exercício, passei por um longo processo de adaptação à nova realidade escolar com ajustes de horários – tanto no estágio do ensino especializado como na minha prática docente na EPM – fatores que embargaram durante algum tempo a minha investigação.

Os inquéritos visaram recolher informação de vários pontos da Europa, tendo sido enviados a vários conservatórios, escolas e universidades em Portugal, Bélgica, Alemanha e Polónia, assim como a vários professores de renome. Estes inquéritos foram enviados por e-mail, com uma hiperligação para responder online. Também foram partilhados através das redes sociais tais como *Facebook* e *Messenger*, plataformas onde possuo um grande número de contactos internacionais. Concomitantemente, foi pedido aos participantes que partilhassem o inquérito com todos os seus colegas professores de violino para a obtenção uma maior variedade e número de respostas.

A observação de aulas e subsequente reflexão, permitiu-me complementar a informação recolhida com algumas práticas exercidas em aula, tais como o uso de estratégias e a aplicação prática de exercícios e peças preparatórias.

## **6.6. Recolha de Dados**

### **6.6.1. Revisão Bibliográfica**

A revisão bibliográfica foi o ponto de partida e um elemento constante no processo desta investigação. Este método permite a “(...) identificação, localização e análise de documentos que contêm informação relacionada com o tema de uma investigação específica.” (Coutinho, 2014, p. 86). Deste modo, foi possível identificar fontes de estudo e complementar as minhas descobertas com as de outros professores e investigadores.

### **6.6.2. Técnicas de Observação**

As técnicas de observação foram realizadas em regime de observação plena durante a minha atividade docente na EPM. Estas técnicas de observação decorreram de forma não estruturada estando, por essa razão, enquadradas numa perspetiva naturalista. Neste tipo de observação, o investigador observa o que acontece “naturalmente” e daí ser também designada observação “naturalista”, sendo um dos principais instrumentos preferencialmente usados na investigação qualitativa (Coutinho, 2015, p. 195).

### **6.6.3. Inquéritos**

Os inquéritos foram estruturados em formato de questionários eletrónicos, contendo questões estruturadas e semiestruturadas, para uma compilação de dados mais abrangente relacionada com a temática de investigação e os próprios conhecimentos dos participantes dos inquéritos. Este método foi escolhido pela capacidade de atingir “(...) um grande número de sujeitos (...) e possibilitar uma caracterização dos seus traços relativamente ao tema investigado. (Coutinho, 2015, p. 209).

Elaborei três questionários idênticos em três línguas diferentes: português, inglês e polaco. Os questionários foram realizados através da plataforma *Survio*, com a designação de “Questionário a professores de violino sobre a obra *Mythes* de Karol Szymanowski” com um número total de 15 perguntas. A população abrangida foi constituída por professores de um número variado escolas secundárias e de universidades no país e no estrangeiro.

O uso desta técnica de recolha de dados teve como principal objetivo, em primeiro lugar a obtenção de informação e opiniões dos professores relativamente ao conhecimento relacionado com o compositor e as peças neste trabalho investigadas. Em segundo lugar, a obtenção de uma análise geral dos comportamentos dos professores nas suas práticas pedagógicas, averiguando a relevância que a obra *Mythes* ocupa em relação ao repertório *standard* e atual de violino.

## **7. Contextualização histórica da época, do compositor e sua obra**

### **7.1. Contexto económico, social e político da época**

A transição para o século XX foi marcada por um período de mudanças, incutindo um sentido otimístico de progresso e, ao mesmo tempo, de nostalgia por tempos mais simples. O progresso tecnológico trouxe a luz elétrica às casas, à indústria e aos negócios, propulsando a produção em massa.<sup>5</sup>

Na música, o progresso tecnológico trouxe novos instrumentos de reprodução de músicas tais como a invenção do fonógrafo, de Thomas Edison, revolucionando completamente a forma como as pessoas passaram a escutar música. As películas de movimento, hoje conhecidas por filmes, ofereciam também uma nova forma teatral de entretenimento com acompanhamento musical.<sup>6</sup>

No panorama social, o rápido crescimento industrial cultivou e expandiu a economia. Contudo, as pessoas continuaram a emigrar das zonas rurais para as cidades, aumentando ainda mais a nostalgia do tempo passado e das vidas simples nas paisagens campestres. As injustiças económicas provocaram a formação de uniões de sindicato, para que os trabalhadores lutassem por melhores condições de trabalho, inspirando, desta forma, movimentos revolucionários semelhantes na Rússia, e tantos outros países. As grandes potências como a Grã-Bretanha, França e Alemanha, Impérios Austro-húngaro, Russo e Otomano, competiam pelo domínio, enquanto as populações da Europa oriental lutavam pela sua própria independência, como a Polónia. Estas tensões culminaram na Primeira Guerra Mundial (1914-18).<sup>7</sup>

Os psicólogos levantaram novas questões sobre o significado do ser humano. Sigmund Freud desenvolveu a sua teoria da Psicanálise, afirmando que o comportamento humano deriva de desejos inconscientes, reprimidos pela sociedade e pela cultura. Segundo Freud, os sonhos são portas de acesso aos conflitos internos do ser humano. Estas novas teorias desafiaram as perspetivas Românticas do indivíduo como protagonista dos seus dramas, tornando-o num indivíduo sujeito a forças internas e sociais. Estas perspetivas sobre a natureza humana tiveram uma grande influência na literatura e nas artes.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Burkholder *et al*, 2010, p.772

<sup>6</sup> Burkholder *et al*, 2010, p. 773

<sup>7</sup> Burkholder *et al*, 2010, p. 773

<sup>8</sup> Burkholder *et al*, 2010, p. 776

No final do século XIX, Paris era a capital artística do mundo. Em França os artistas pintores inauguraram uma série de movimentos artísticos que mudaram estilos e atitudes geral em relação à arte. Pela primeira vez, em vez de pintar realisticamente, procurou-se capturar atmosferas, impressões da natureza, sensualidade, adotando uma observação distanciada (em perspectiva) ao invés de uma observação direta e emocional. Esta revolução artística começou com o Impressionismo, dando início a muitos outros movimentos como o Cubismo, Expressionismo, Surrealismo e Arte Abstrata.<sup>9</sup>

Da pintura à literatura, esta corrente chegou também à música. Na música encontramos uma tentativa de criar novos estilos musicais, que permitissem incluir um público maior e mais diversificado. Nesta época, a canção popular - tocada em cabarets, cafés, salas de concerto e teatros - foi o gênero musical mais popular entre as classes operárias, adaptando-se a diversos países e línguas. Operetas, musicais, música para filmes mudos, bandas militares, bandas afro-americanas (como o Ragtime e o Jazz) formam alguns dos variadíssimos estilos inerentes à revolução musical. Esta revolução musical trouxe uma enorme concorrência às salas de concerto de música clássica, que na altura recebiam apenas ouvintes da alta sociedade.<sup>10</sup>

No que respeita à produção de nova música, os compositores da época encontravam-se em constante competição com a música do passado, tentando oferecer algo novo e distinto, mas respeitando a tradição. Neste processo, os compositores começaram a considerar que o uso de cadências e harmonias tradicionais soavam demasiado clássicos e, por isso, pouco originais. Outra corrente emergente nessa época foi o Nacionalismo, que impulsionou a composição de variadíssimas obras inspiradas em canções e temas tradicionais de cada país e cultura que ainda hoje perduram no repertório de salas de concerto atuais.<sup>11</sup>

Enquanto na Alemanha, Gustav Mahler e Richard Strauss transformavam o conceito de harmonia, elevando-o a outro nível de intensidade retórica; em França, Claude Debussy avançou na direção oposta, dando primazia à sensibilidade, elegância e contenção. Influenciado pela música de compositores Russos (Modest Mussorgsky, Nicolai Rimsky-Korsakov, Alexander Borodin) e pelas sonoridades asiáticas como as melodias Chinesas e Japonesas, Claude Debussy criou obras-primas de características únicas que tiveram um

---

<sup>9</sup> Burkholder *et al*, 2010, p. 773

<sup>10</sup> Burkholder *et al*, 2010, p. 778

<sup>11</sup> Burkholder *et al*, 2010, p. 785

grande impacto em quase todos os compositores que se lhe seguiram.<sup>12</sup> Das suas obras de maior impacto e posterior influência, é importante mencionar o conhecido *Prélude à L'après-midi d'un Faune*, inspirado num poema simbolista de Mallarmé, cujo tema musical é tratado através da evocação de estados de espírito com sugestões e conotações, tal como se observa na literatura. Outros exemplos de composições únicas de C. Debussy incluem *Nuages* (Nuvens) com uma instrumentação imaginativa e descritiva de ambientes; *Sirènes* (as sereias da mitologia grega), através da combinação da orquestra e um coro feminino que canta sem palavras e “La mer” (O mar), um conjunto de três poemas sinfónicos que capturam na perfeição os movimentos do mar nos seus diferentes estados<sup>13</sup>.

O início do século XX revela uma tendência cada vez maior de retorno aos temas do classicismo e da antiguidade, procurando inspiração nas personagens da mitologia grega e sobre as origens do homem. Podemos observar essa tendência nas primeiras composições da carreira de Igor Stravinsky, presente nos bailados *Firebird* (O pássaro de fogo), *Petrouschka* e *Le sacre du printemps* (A sagração da primavera), comissionados por Sergei Diaghilev em Paris.<sup>14</sup>

## 7.2. O compositor

Karol Szymanowski nasceu a 3 de outubro 1882 numa aldeia ucraniana chamada Tymoszwka. Proveniente de uma família nobre, cresceu num ambiente de elevado grau artístico e intelectual. A família cultivava as tradições polacas patrióticas e mantinham uma perspetiva aberta em relação a novos desenvolvimentos científicos. O seu pai tocava piano e violoncelo e os seus interesses variavam desde matemáticas e astronomia à literatura. Foi com o seu pai que K. Szymanowski começou a estudar piano, com sete anos de idade, iniciando mais tarde a composição, uma vez ingressado na escola de música de Gustav Neuhaus em Elisavetgrad (1892).<sup>15</sup>

Durante a sua infância, K. Szymanowski escrevia poesia, lia muito (especialmente literatura romântica) e compôs uma ópera que estreou juntamente com os seus irmãos, todos eles artisticamente dotados: Anna Szymanowska foi uma talentosa artista plástica

---

<sup>12</sup> Burkholder *et al*, 2010, p .790

<sup>13</sup> Burkholder *et al*, 2010, p.794

<sup>14</sup> Burkholder *et al*, 2010, p.829

<sup>15</sup> Ho,2000, p. 4

(pintora), Feliks Szymanowski foi um pianista igualmente talentoso, Stanislaw Szymanowski foi uma cantora de ópera bastante reconhecida e Zofia Szymanowski, a mais jovem dos quatro irmãos, escrevia poesia, traduzia muitas das canções de Szymanowski para francês e escreveu inclusivamente vários textos para as composições do seu irmão.

A sua vida adulta e trajetória composicional foi marcada por várias viagens pela Europa, África do Norte, Médio Oriente e Estados Unidos. No decurso dessas viagens, K. Szymanowski desenvolveu interesses diversificados pela cultura Islâmica, a Grécia antiga (mitologia e drama) e ainda filosofia. Foi durante a primeira guerra Mundial, na qual não pôde contribuir devido a uma lesão no joelho, que K. Szymanowski passou por uma fase bastante prolífera. Criou *Mythes* (1914), *Métopes* (1915) e *Masques* (1916), três obras de marcante originalidade para a época, uma vez que todas elas exploram as novas técnicas do impressionismo “herdadas” de C. Debussy e todas elas apresentam títulos descritivos.<sup>16</sup>

Em 1919, K. Szymanowski instalou-se em Varsóvia e em 1926 iniciou um cargo de Diretor no conservatório da mesma cidade. Em 1929 foi diagnosticado com Tuberculose aguda, depois do qual, K. Szymanowski viajou para a Suíça em busca de tratamento. Depois de se retirar do cargo de diretor em 1930, K. Szymanowski passou uma época a recuperar-se na sua casa de campo em Zakopane. Durante essa época, K. Szymanowski compôs bastante, e desenvolveu um interesse renovado no folclore Polaco, estudando a cultura *Gorale*: um grupo etnográfico do sul da Polónia que vivia nas montanhas.<sup>17</sup>

Em 1936 regressa à Suíça devido ao agravamento da sua doença e acabou por falecer em 1937 num sanatório em Grasse.

### **7.3. Influência de outros compositores em K. Szymanowski**

Com apenas dez anos de idade, K. Szymanowski foi enviado para casa do seu tio em Elisavetgrad para estudar os clássicos: J. S. Bach, L. V. Beethoven, J. Brahms, F. Chopin e A. Skriabin. Durante os seus anos de aprendizagem, K. Szymanowski compôs fortemente influenciado pela música de Frédéric Chopin e Alexander Skriabin<sup>18</sup>, e mais

---

<sup>16</sup> Ho, 2000, p. 11

<sup>17</sup> Lantz, 1994, p. 9

<sup>18</sup> Samson 1981, p. 28

tarde pela de Richard Wagner, Richard Strauss, Johannes Brahms e Max Reger. As suas composições demonstram uma grande afinidade com as técnicas do Romantismo tardio alemão<sup>19</sup>.

O seu fascínio pelo estilo alemão começou a enfraquecer após as viagens a Sicília entre 1910 e 1911 e também em 1913 após a descoberta da música de I. Stravinsky (Samson, p.75). No ano de 1914 viajou a Paris com o seu amigo Arthur Rubinstein, e foi apresentado a um grupo de polacos intelectuais expatriados que frequentemente convidavam M. Ravel, J. Cocteau, C. Debussy e I. Stravinsky para os seus salões e tertúlias.<sup>20</sup> A exposição à música impressionista francesa teve um enorme impacto em K. Szymanowski, impulsionando-o a explorar as novas sonoridades e técnicas nas suas composições, que mais tarde, deram origem à sua própria linguagem de composição e à obra *Mythes*.<sup>21</sup>

Numa fase mais tardia da sua vida, K. Szymanowski propôs-se a criar um idioma musical Polaco, tal como F. Chopin fizera no seu tempo. Durante essa fase, K. Szymanowski começou a utilizar o folclore polaco nas suas composições, combinado com o seu idioma musical e as suas excelentes técnicas de composição para a criação do concerto para violino nº 2 e a sua sinfonia nº 4, entre outras obras.<sup>22</sup>

#### **7.4. As influências da música de K. Szymanowski noutros compositores**

Apesar da genialidade das suas criações, não podemos considerar que K. Szymanowski tenha exercido uma influência especialmente predominante na música composta para violino das eras seguintes. Contudo, é possível considerar que a música de K. Szymanowski influenciou outros compositores na procura da sua própria essência, tal como ele fez durante o seu percurso, e através da curiosidade de experimentar recursos para o violino nunca anteriormente utilizados.

Considero ainda importante mencionar o papel de P. Kochański no processo criativo de K. Szymanowski, cuja amizade e consecutivas colaborações serviram de grande apoio e assertividade na escrita para o violino e na sua divulgação das suas obras. P. Kochański não só ajudava no processo de composição como fazia os seus próprios arranjos

---

<sup>19</sup> Samson, p. 45

<sup>20</sup> Samson, p. 76

<sup>21</sup> Samson, p. 79

<sup>22</sup> Samson, p. 168

“miniaturas” de outras obras de K. Szymanowski para tocar nos seus recitais.<sup>23</sup> Segundo Malina Sarnawska, a amizade entre ambos revelou ser um caso especial de simbiose artística na história da relação entre criador e intérprete – um vínculo de amizade livre de inveja e presente tanto na vida pessoal como na música.<sup>24</sup>

Um dos primeiros compositores a “sucumbir” sob a influência das composições de K. Szymanowski, foi Béla Bartók (1881-1945). Segundo Gillies<sup>25</sup>, existem vários registos que provam o interesse de Bartók pela música de K. Szymanowski, como uma carta de B. Bartók para a *Universal Edition*, requisitando cópias de várias obras de piano e de música de câmara (violino e piano) de K. Szymanowski para performance num concerto. Também o contacto de B. Bartók com a violinista Jelly d'Arányi, inspirou B. Bartók a escrever uma sonata para violino.

Durante a composição desta sonata, B. Bartók tinha na sua mesa de trabalho cerca de seis composições de K. Szymanowski. Gillies afirma que, entre a última obra escrita para cordas (quarteto de cordas n.º 2) e a sonata é evidente a forma como B. Bartók inova na sua escrita para violino, tanto no tipo de recursos técnicos como no tratamento dos mesmos, sugerindo a adoção de várias ideias provenientes da obra *Mythes* e da obra *Nocturno* e *Tarantella* de K. Szymanowski. Segundo F. Kwantat Ho (2000), no segundo concerto para violino de B. Bartók (1937-38) também encontramos vários recursos inspirados no estilo da escrita de K. Szymanowski, tais como o uso de quintas perfeitas no final do terceiro andamento, recurso primariamente derivado da obra *Nocturne* de K. Szymanowski, assim como o uso de quartos de tom, pela primeira vez utilizados na obra *Mythes*.

A inovação mais permanente de K. Szymanowski foi a utilização de quartos de tom na escrita para violino, recurso este adotado posteriormente por compositores como Eugène Ysaÿe na sua sonata n.º 3 para Violino solo op.27 *Ballade*<sup>26</sup>(1923) (compassos n.º 6, 44 e 46), e pelo seu contemporâneo, Witold Lutosławski, na sua Partita<sup>27</sup> para violino e piano (1984). (Ver figuras n.º 1, n.º 1.1 e n.º 2 infra)

---

<sup>23</sup> M.Sarnawska, 2008, *Muzykalnia V, American Notebooks: Paweł Kochoński – A Universal Artist*

<sup>24</sup> M.Sarnawska, 2008, *Muzykalnia V, American Notebooks: Paweł Kochoński – A Universal Artist*

<sup>25</sup> Gillies, 1992, pp. 149-155

<sup>26</sup> Ysaÿe, sonata n.º 3 para violino solo op.27 (compassos n.º 44 e 46)

<sup>27</sup> Witold Lutosławski, Partita para violino e piano (compassos n.º 33 e 36).

Figura n.º 1 – Exemplo de escrita de quartos de tom na sonata n.º 3, Ballade de E. Ysaÿe



Figura n.º 1.1 – Exemplo de notação na escrita de quartos de tom na edição da H. Verlag das sonatas de Ysaÿe

Note einzeln gespielt	Note played alone	Note jouée isolément	⊖
Viertelton höher	Quarter tone higher	Le quart de ton au dessus	⊗
Viertelton tiefer	Quarter tone lower	Le quart de ton au dessous	⊗
Springbogen (Saltato)	Bounce the bow (sautillé)	Sautillé	

Figura n.º 2 – Exemplo de escrita de quartos de tom na Partita para violino de W. Lutoslawski

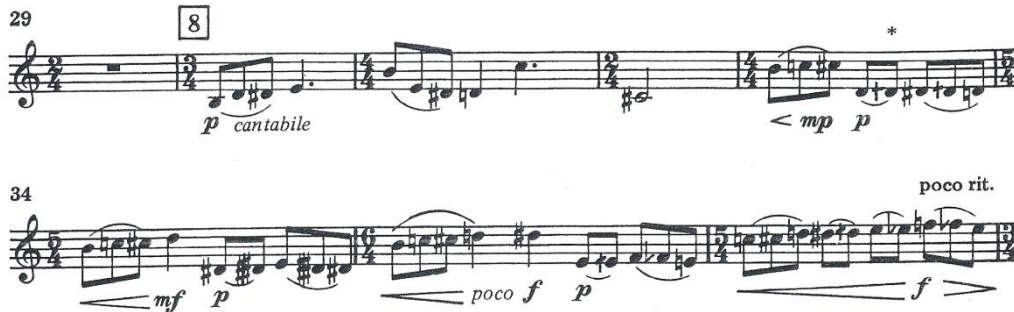
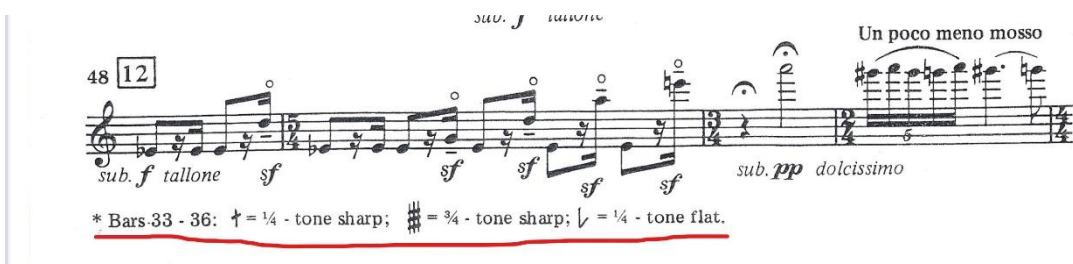


Figura n.º 2.1 – Exemplo de notação na escrita de quartos de tom na edição da H. Verlag das sonatas de Ysaÿe



Segundo Broadfoot<sup>28</sup>, também S. Prokofiev beneficiou da influência, direta ou indireta, da música de K. Szymanowski. Os seus diários referem encontros com K. Szymanowski e Pawel Kochański em ocasiões de concerto, admitindo ter disfrutado da sua música e do violinista que a interpretava:

*We all listened to visitors from Kiev: the composer Szymanowski and the outstanding violinist Pawel Kochański. I had already heard them a year ago in Kiev. Szymanowski writes wonderfully for the violin.*<sup>29</sup>

Além do impacto positivo da música de K. Szymanowski, S. Prokofiev também admirava a qualidade do violinista, acabando por pedir a P. Kochański que o ajudasse na edição e em questões violinísticas do seu Concerto para violino n.º 1. Broadfoot menciona ainda a possibilidade de que, nesse momento de trabalho em conjunto, S. Prokofiev teria tido acesso ao manuscrito do concerto de K. Szymanowski, assim como ao da obra *Mythes*, manuscritos que, segundo a autora, viajavam nessa altura com P. Kochański para estudo e revisões. Independentemente das suposições à volta do conhecimento da estética ou recursos utilizados das composições de K. Szymanowski, existem várias semelhanças entre ambos os concertos: o uso de tessituras bastante agudas na corda Mi, uso frequente de trilos durante todo o concerto, incluindo efeitos de trilos que podemos encontrar em *Mythes*, e sequências de cordas dobradas inovadoras. Segundo Broadfoot, o concerto para violino n.º 1 de S. Prokofiev beneficiou muito das ideias e dos recursos técnicos da escrita para o violino trabalhados por P. Kochański nas obras de Szymanowski.<sup>30</sup>

Durante muito tempo, a música de K. Szymanowski não foi reconhecida pelos seus contemporâneos. Apesar disso, podemos afirmar que a sua influência encontrou forma de se instalar e inspirar outros compositores, quer de forma consciente, quer inconsciente. W. Lutosławski foi um desses compositores. No seu livro, *Lutoslawski on Music*<sup>31</sup> o compositor afirma que, apesar de não se identificar com a sua estética romântica, muita música de K. Szymanowski teve um impacto especial na sua vida de compositor:

*I have no doubt that Szymanowski was a great composer and there are many of his works that will always hold a special place in my affections. I am thinking especially on the 1st violin concerto and the song cycle Slopiewnie*

---

<sup>28</sup> Broadfoot, 2014, p. 167

<sup>29</sup> Tradução livre da autora: “Todos escutámos os visitantes de Kiev: o compositor Szymanowski e o incrível violinista Paweł Kochański. Já os tinha escutado há um ano atrás em Kiev. Szymanowski escreve de forma maravilhosa para o violino.”

<sup>30</sup> Broadfoot, 2014, p. 172

<sup>31</sup> Lutosławski, 2007

*... I only met him once, so I can offer no direct personal reminiscence, but the indirect effect of his influence in Polish music life, including my own, was phenomenal.*<sup>32</sup>

W. Lutosławski tinha apenas três anos quando ouviu pela primeira vez o concerto para violino nº 1 (1916) de K. Szymanowski, mas a obra que mais o marcou, aparentemente, foi a sua terceira sinfonia op. 27 *Song of the night* (1916), com coro e solistas vocais. Na sua quarta sinfonia, quase oitenta anos depois, W. Lutosławski empreendeu sonoridades e técnicas composicionais reminiscentes da música de Szymanowski, tais como imagens e ambientes presentes no concerto de violino. Também no seu concerto para orquestra podemos encontrar características e tradições anteriormente estabelecidas por K. Szymanowski, tais como a exploração e o uso de escalas e tonalidades modais e referências ao folclore.<sup>33</sup>

Certamente, K. Szymanowski não terá sido o primeiro nem o último compositor em busca de sonoridades diferentes do seu tempo, quebrando padrões anteriormente estabelecidos. Faço referência ao seu compatriota, Krzysztof Penderecki (1933-2020), recentemente falecido, que compôs a maioria da sua música tratando de inovar no seu tempo e, muito à semelhança da música de K. Szymanowski, a sua música é uma síntese de várias formas estilos e sonoridades recolhidas das suas experiências:

*I have spent decades searching for and discovering new sounds. I have also closely studied the forms, styles and harmonies of past eras. I continue to adhere to both principles... my current creative output is a synthesis.*<sup>34</sup>

## **7.5. As fases composicionais de K. Szymanowski**

Analisando as suas várias composições e as informações disponíveis sobre a vida e obra de K. Szymanowski, distinguem-se três fases composicionais. A primeira fase, entre 1899 e 1913, denominada de fase do Romantismo tardio, foi a fase académica do compositor.

---

<sup>32</sup> Tradução livre da autora: “Não tenho dúvidas de que Szymanowski foi um grande compositor e muitas das suas composições têm um lugar especial nos meus afetos. Estou a pensar particularmente no 1.º concerto de violino e no ciclo de canções *Słopiewnie...* só o encontrei uma vez, pelo que não tenho nenhuma recordação direta, mas o efeito indireto da sua influência na vida musical polaca, incluindo a minha, foi fenomenal.”

<sup>33</sup> Johnson, 2014

<sup>34</sup> Tradução livre da autora: “Passei décadas na procura e descoberta de novas sonoridades. Também estudei profundamente as formas, estilos e harmonias das décadas passadas. Continuo a aderir a ambos os princípios... as minhas criações atuais são uma síntese” (K. Penderecki, in *Penderecki Festival 16-23 November 2018*).

A segunda fase, entre 1914 e 1919, considerada a fase Impressionista, foi a fase em que o compositor explora e cria a sua própria linguagem composicional. A terceira fase, entre 1920 e 1937, denominada de fase Nacionalista, é caracterizada pela reavaliação das suas ideias artísticas, o retorno a alguns conceitos tradicionais e exploração do folclore polaco. (Ho, 2000, pp. 8-14).

## 7.6. As suas composições para violino

Não poderia escrever sobre *Mythes* sem antes realizar um quadro geral das suas composições para o violino. Segundo F. Kwantat Ho, durante a sua primeira fase composicional destacam-se a Sonata para violino e piano op. 9 e a *Romanze* op. 23, escritas durante o período em que estudava no conservatório de Varsóvia. Em ambas as obras podemos observar as influências das tradições do Romantismo tardio através do uso de formas e esquemas tonais, linhas cromáticas e tratamento harmónico típico do *fin de siècle*.<sup>35</sup> Na sonata podemos observar ainda claras influências das sonatas de C. Franck e J. Brahms no que respeita ao tratamento do material temático<sup>36</sup>. Por comparação, a *Romanze op.2* é uma peça muito mais densa e bastante mais cromática que a sonata, sugerindo uma forte influência da música de R. Strauss e de R. Wagner, ambos compositores estudados por K. Szymanowski nessa época. O violino assume um papel totalmente lírico e o piano acompanha-o numa escrita bastante densa, também ela típica do estilo do romantismo tardio, como na música de R. Strauss<sup>37</sup>. Estas duas obras marcam um ponto importante de maturidade e solidez do compositor na descoberta da escrita para violino, claramente notável na evolução do nível técnico da Sonata para a *Romanze*.

Na sua segunda fase, encontramos três obras para violino que receberam e mereceram reconhecimento: *Nocturne and Tarantella op.28*, *Mythes op.30* e o concerto para Violino nº1 op. 35. Da primeira obra não existe muita informação relativa à data de composição,

---

<sup>35</sup> “*Fin de siècle*” é mais comumente associado com artistas franceses, especialmente os simbolistas franceses e foi afetado pela característica de sensibilização cultural da França no final do século XIX. A expressão também é usada para se referir a um movimento cultural a nível europeu. As ideias e preocupações do *fin de siècle* influenciaram as décadas seguintes e desempenharam um papel importante no nascimento do modernismo na pintura, poesia e na música. (*The Oxford Dictionary of Music online*, 2010, p. 38)

<sup>36</sup> Samson (1980), p.48

<sup>37</sup> Ho, 2000, p. 20

mas sabe-se que *Nocturne* e a *Tarantella* foram compostas no mesmo ano, 1915 ou 1916 (dependendo das fontes), e publicadas em conjunto pela *Universal Edition* em 1921.

Curiosamente, as duas peças são completamente contrastantes e provavelmente não foram pensadas como um conjunto. O *Nocturne* oferece grande variedade em tratamento temático e lírico, enquanto a *Tarantelle* oferece um carácter mais virtuosístico. K. Szymanowski escolhe criar o primeiro tema de *Nocturne* em quintas paralelas, um intervalo bastante peculiar e raramente utilizado como motivo temático numa melodia na escrita para violino.

O esquema harmónico de *Nocturne* também apresenta uma novidade: o movimento harmónico em meios tons (Si menor-Si b menor- lá maior), permitindo explorar harmonias extremamente cromáticas. Por contraste, a *Tarantelle*, mantém o foco tonal sempre em torno de Mi menor, apesar de também fazer uso de cromatismos e harmonias baseadas em quartas e quintas. Nesta última, podem observar-se vários elementos tecnicamente exigentes para o violino, possivelmente inspirados no *Scherzo & Tarantelle* op.16, do seu conterrâneo H. Wieniawski.<sup>38</sup>

Estas duas peças formam um ponto de viragem do compositor na escrita para violino e, apesar de não serem tão imaginativas como as obras que lhe seguem, trata-se de duas obras de mostra de virtuosismo, tipicamente denominadas de “*showpieces*”, mas com mais substância que as típicas peças do mesmo género.

A obra que mais nos interessa, *Mythes*, foi escrita em 1915 e dedicada a Sophie Kochanska, esposa de um dos seus amigos mais próximos, Pawel Kochański. Foi estreada em 1916 por Pawel Kochański no violino e K. Szymanowski ao piano. Basta escutar o início para perceber que a obra *Mythes* nos introduz a uma sonoridade completamente diferente de todas as suas composições anteriores.

Através de movimentos estáticos no piano numa dinâmica em *pianissíssimo*, K. Szymanowski consegue evocar o som da água que flui num rio, um exemplo sucinto de como a linguagem harmónica de K. Szymanowski se tornou mais livre. Mais notável ainda é o uso de bitonalidade, técnica também bastante utilizada por M. Ravel, C. Debussy e I. Stravinsky que, a partir da obra *Mythes* se tornou num dos elementos mais característicos da música da fase Impressionista de K. Szymanowski. A escrita para

---

<sup>38</sup> Ho, 2000, p. 49

violino também demonstra grande imaginação, tanto no uso de técnicas avançadas no violino como no tratamento dos vários temas em todos os andamentos. Outro elemento importante de realçar, é o uso de quartos de tom no primeiro tema do terceiro andamento desta obra. O uso desta técnica representa a primeira vez na história da música que os quartos de tom são usados na escrita para violino e notados numa partitura.<sup>39</sup>

Esta obra marca o apogeu da sua evolução enquanto compositor em busca da sua identidade. Cito as palavras com que K. Szymanowski comunica ao seu amigo: “*I have found a new mode of expression for the violin*”.<sup>40</sup>

Segundo F. Kwantat Ho, a obra *Mythes* foi, mais tarde, tocada e dada a conhecer por grandes violinistas como Joseph Szigeti, Yehudi Menuhin, David Oistrakh, Nathan Milstein, Jascha Heifetz e Henryk Szeryng, mencionando apenas alguns e, até aos dias de hoje, continua a ser a obra mais tocada e mais conhecida de K. Szymanowski.<sup>41</sup>

O concerto para violino n.º 1 op.35 foi escrito em 1916 e, tal como em *Mythes*, K. Szymanowski trabalhou consultando sempre com Pawel Kochański, a quem também dedicou o concerto. A criação deste concerto foi inspirada num poema de Tadeusz Micinski, “*Noc majowa*” (Noite de Maio), um poeta que K. Szymanowski muito admirava da associação *Young Poland in Literature*. Também esta obra foge às concessões da escrita tradicionalista, uma vez que se trata de um concerto de um só andamento. Contudo, uma análise mais atenta revela que o concerto está dividido em sete secções, incluindo uma cadência a solo para o violino que, segundo F. Kwantat Ho<sup>42</sup>, foi escrita e editada por Pawel Kochański, conectando-se perfeitamente com o concerto. Todas as divisões, apesar de não serem muito definidas, têm em comum um início tranquilo, por norma com o violino, e terminam de forma climática com a toda a orquestra.

Este concerto demonstra grande inovação a nível estrutural e harmónica, podendo escutar-se uma espécie de dualidade entre elementos do Romantismo e do Impressionismo, patentes ao longo de todo o concerto. Outro tipo de dualidade presente neste concerto é a combinação da tradição e da inovação: elementos tradicionais como o

---

<sup>39</sup> Ho, 2000, pp. 66-67

<sup>40</sup> Iwanicka-Nijakowska, 2007. Tradução livre da autora: “Encontrei um novo modo de expressão no violino”

<sup>41</sup> Ho, 2000, p. 51

<sup>42</sup> Ho, 2000, p. 73

facto de a cadência ter sido escrita por outra pessoa que não o compositor, recorda-nos o exemplo do concerto de J. Brahms; assim como o uso de uma orquestração alargada, com duas harpas, piano e um grande set de percussões, demonstrando a intenção de introduzir uma grande variedade de sonoridades, consistente com o impressionismo.

Da sua terceira fase, considerada a sua fase Nacionalista, destaca-se o concerto para violino n.º 2, op.61. Com a partida para os Estados Unidos do seu amigo, Pawel Kochański, K. Szymanowski perdeu um pouco o interesse pelo violino e passou a focar-se noutros géneros musicais, tais como o canto. Por essa razão, entre outras, o segundo concerto para violino surgiu mais de uma década depois. Escrito entre 1932 e 1933, a composição deste concerto foi realizada a pedido do seu amigo, Pawel Kochański, que mais uma vez, trabalhou junto com o compositor na parte de violino. O concerto foi estreado em outubro de 1933, uma vez mais por P. Kochański, a quem foi também dedicado.<sup>43</sup>

Por comparação ao primeiro concerto, este concerto apresenta as características da sua fase nacionalista: um retorno às formas mais tradicionais, uma linguagem harmónica muito mais simples e tonal, a introdução de elementos de música tradicional ou folclore e o uso de uma orquestração muito mais pequena. Sobretudo, o seu novo modo de expressão (“*a new mode of expression*”) está ausente da composição desta obra. Também a nível de dificuldade técnica, o segundo concerto apresenta menos desafios ao violinista, não deixando de ser uma obra interessante do ponto de vista violinístico. Apesar das grandes modificações estilísticas do compositor, K. Szymanowski manteve sempre o lirismo presente na sua escrita para o violino, e esse elemento poderá ser considerado um elemento unificador de todas as suas composições para este instrumento.

---

<sup>43</sup> F. Kwantat Ho, 2000, p. 104

## 8. A obra *Mythes*

A obra *Mythes* (Mitos, em português) foi composta em 1915 em Zarudzie (Polónia), precisamente um ano depois de uma série de viagens de K. Szymanowski no ano de 1914 a Itália, África do Norte e Paris. Através destas viagens o compositor cultivou um grande interesse pelas culturas, para ele consideradas exóticas, daí o uso de personagens e histórias da mitologia grega como núcleo da sua ideia (mais à frente explicada) programática.

A exposição ao Impressionismo francês, como referido anteriormente teve uma enorme influência em K. Szymanowski. Esta influência redefiniu e moldou as suas técnicas de composição, que podem ser claramente observadas na sua obra *Mythes* enquanto peça transicional de estilo. Foi nesta fase “Impressionista” que K. Szymanowski encontra o seu estilo individual e genuíno: uma síntese e integração imaginativa de diferentes estilos e diferentes técnicas de composição nacionalistas.

Por um lado, a obra *Mythes* confere características da tradição alemã do final do século XIX, tais como as estruturas claras, harmonia cromática, lirismo, contraponto denso, movimentos de linhas longas e de extrema intensidade (emotiva). Por outro, confere também várias características do Impressionismo francês como as harmonias modais, pentatónicas e de tons inteiros, politonalidade (na parte de piano: teclas-brancas vs. teclas-pretas), progressões não funcionais de acordes, sonoridades de coloratura e atmosferas que evocam imagens (água, mar).

A síntese de *Mythes* inclui ainda o uso da escala octatónica de I. Stravinsky e alguma influência de A. Scriabin através do uso do acorde “Místico”<sup>44</sup> e as transposições exatas de harmonia e melodia em bloco. É este equilíbrio entre as diferentes estéticas que transforma a obra *Mythes* numa obra de grande originalidade.

---

<sup>44</sup>Ahn Hyojin, “Karol Szymanowski’s Musical Language in Myths for violin and piano, op. 30” (Houston, Texas, 2008, p. 55).

## 8.1. Ideia Programática

A obra *Mythes*, assim como tantas outras obras da segunda fase composicional de K. Szymanowski, é inspirada em temas clássicos e da antiguidade oriental e, tal como o nome indica, nelas predominam histórias da mitologia grega impregnadas de ambientes exóticos, dramáticos e amorosos.

O primeiro andamento, *The Fountain of Arethusa* (A fonte de Arethusa), é baseado no episódio amoroso entre *Arethusa* e *Alpheus*, relatado por Ovídeo<sup>45</sup>, na sua obra *Metamorfoses*<sup>46</sup>. A história conta como *Alpheus*, o deus do rio, se enamora da bela ninfa *Arethusa* enquanto esta desfruta de um banho nas suas águas. Assustada pelos sons provenientes do fundo das águas, *Arethusa* foge quando se apercebe das intenções de *Alpheus*. Cansada de fugir, *Arethusa* pede a *Artemis*, a sua deusa protetora, para a ajudar. *Artemis* esconde-a numa nuvem transforma-a num riacho de água. Apesar da transformação, *Alpheus* reconhece-a e transforma-se a si mesmo em rio para que as suas águas possam fluir juntas.

O segundo andamento, *Narcissus* é baseado num conto de Narciso, igualmente relatado por Ovídeo. Narciso tratava-se de um menino extremamente belo que, ao cumprir os 16 anos de idade, se tornara tão bonito ao ponto de muitos desejarem o seu amor. Narciso, cheio de si, rejeitou todas as propostas amorosas, incluindo a da deusa *Echo*. Furiosa, *Echo* reza aos deuses para que Narciso também sofra de amor incorrespondido. *Nemesis*, a deusa da retribuição, ouviu as preces de *Echo* e amaldiçoou Narciso para que ele se enamorasse do seu próprio reflexo numa poça de água. Narciso termina os seus dias observando-se sem cessar e acaba por morrer de amor incorrespondido (platónico) transformando-se em flor.

O terceiro e último andamento é intitulado de *Dryads and Pan*. As Dríades são as ninfas das árvores, responsáveis pelo bem-estar da floresta. *Pan* é o deus grego dos pastores das florestas e pastos e, embora dispusesse de um formato humano, tinha as pernas, os cornos e a chiba de uma cabra. Este andamento conta a história de amor de *Pan* e *Syrinx*, uma bela ninfa da floresta. Quando *Pan* vê *Syrinx* enamora-se imediatamente e começa a persegui-la. Recusando o seu amor, *Syrinx* pede às suas irmãs ninfas para que, se *Pan* a

---

<sup>45</sup> Publius Ovidius Naso, poeta latino da época romana de 43 A.C., considerado um dos três maiores poetas latinos, junto a Virgílio e Horácio. Ovid, *Metamorphoses*, Globalgrey Ebooks 2018

<sup>46</sup> Ovid, *Metamorphoses*, Globalgrey Ebooks 2018

tocasse, esta se transformasse em canaviais. E assim aconteceu. Quando *Pan* tristemente suspira sobre as canas resultantes da transformação do seu amor, o resultado desse suspiro produziu um doce som. Inspirado por esse som, *Pan* cortou as canas e fez um instrumento, a flauta de *Pan* à qual chamou *Syrinx*.

## 8.2. Elementos formais

Cada um dos andamentos de *Mythes* está composto em forma ternária com uma coda: A-B-A'. Apesar do uso extensivo de diferentes estéticas, as peças mantêm uma fluidez natural e ideias coerentes entre os seus andamentos. Para delinear as diferentes secções, K. Szymanowski usa diferentes mecanismos: textura, harmonia, tempo/carácter e melodia. Para demonstrar um exemplo dos mecanismos acima mencionados, os quadros 11 a 13 em anexo ilustram as diferentes secções para uma melhor observação dos diferentes elementos. Os quadros 14 a 16 ilustram as mesmas secções em termos harmónicos e temáticos.

**Quadro 11 - Análise das diferentes secções do 1º andamento de *Mythes, The fountain of Arethusa*, op.30 de K. Szymanowski**

Secção	Compassos	Tempo/indicações de carácter
A	I. c. 1-8	<i>Poco Allegro, Delicatamente. Susurrando. Flessibile.</i>
	II. c. 9-28	<i>meno mosso, seguire</i>
B	I. c. 29-40	<i>meno mosso</i>
	II. c. 41-56	<i>molto express. affettuoso</i>
	III. c. 57-73	<i>subito più mosso</i>
A'	I. c. 74-86	<i>Tempo I</i>
	II. c. 87-103	<i>Poco meno</i>
Coda	c. 103-117	

Fonte: Elaboração da autora a partir dos exemplos analíticos da Tese de Mestrado de Frank Ho (Alberta, 2000)

**Quadro 12 - Análise das diferentes secções do 2º andamento de *Mythes, Narcise* op.30 de K. Szymanowski**

Secção	Compassos	Tempo/indicações de carácter
A	I. c. 1-22	<i>Molto sostenuto</i>
	II. c. 23-48	<i>poco più animato</i>
B	I. c. 49-52	<i>meno mosso</i>
	II. c. 53-82	<i>poco animato/poco meno mosso, Mesto</i>
	III. c. 83-96	<i>Largo assai</i>
A'	I. c. 97-122	<i>a tempo, più mosso, agitato</i>
	II. c. 123-137	<i>molto tranquilo espressivo</i>
Coda	c. 138-148	<i>meno mosso</i>

Fonte: Elaboração da autora a partir dos exemplos analíticos da Tese de Mestrado de Frank Ho (Alberta, 2000)

**Quadro 13 - Análise das diferentes secções do 3º andamento de *Mythes, Dryads & Pan*, op.30 de K. Szymanowski**

Secção	Compassos	Tempo/Indicações de carácter
Intro.	c. 1-10	<i>Poco animato</i>
A	I. c. 1-26	<i>Più mosso, scherzando</i>
	II. c. 27-36	<i>Poco sostenuto, grazioso</i>
	III. c. 37-41	
	IV. c. 42-54	
B	I. c. 55-58	
	II. c. 59-68	<i>Lento amoroso</i>
	III. c. 69	<i>Più mosso, scherzando</i>
	IV. c. 70-72	<i>Vivace</i>
	V. c. 73-80	<i>Poco meno</i>

	VI. c. 81-84	<i>A tempo</i>
	VII. c. 85-90	<i>Molto sostenuto, con passione</i>
	VIII. c. 91-94	
	IX. c. 95-102	<i>Poco più tranquillo</i>
	X. c. 103-112	<i>Risvegliando, più mosso, scherzando</i>
	XI. c. 113-120	<i>Poco meno</i>
A'	I. c. 121-131	<i>Tempo I</i>
	II. c. 132-142	
Coda	I. c. 143-145	<i>Meno mosso</i>
	II. c. 146-148	<i>Adagio</i>
	III. c. 149-157	<i>A tempo</i>

Fonte: Elaboração da autora a partir dos exemplos analíticos da Tese de Mestrado de Frank Ho (Alberta, 2000)

**Quadro 14 - Análise harmónica das diferentes secções do 1º andamento de *Mythes, The fountain of Arethusa*, op.30 de K. Szymanowski**

Secção	Compassos	Características harmónicas importantes	Linha harmónica (baixo)
A	I. c. 1-8	Bitonalidade P&B	Mib
	II. c. 9-28	Bitonalidade P&B e transposição exata	Mib
B	I. c. 29-40	Escala octatónica e transposição exata	Sol#
	II. c. 41-56	Tonal e transposição exata	Do#
	III. c. 57-73	Simetria em 3ª m e transposição exata	Sol#
A'	I. c. 74-86	Bitonalidade P&B	Mib
	II. c. 87-103	Bitonalidade P&B e transposição exata	Mib
Coda	c. 103-117	Bitonalidade P&B	La/Mib

Fonte: Elaboração da autora a partir dos exemplos analíticos da Tese de Mestrado de Frank Ho (Alberta, 2000)

**Quadro 15 - Análise harmónica e temática das diferentes secções do 2º andamento de *Mythes, Narcise*, op.30 de K. Szymanowski**

Secção	Compassos	Características harmónicas importantes	Temas
A	I. c. 1-22	Acorde “místico” de Skriabin e transposição exata	Tema 1
	II. c. 23-48	Harmonia tonal e progressões não funcionais de acordes	Tema 2
B	I. c. 49-52	Escala pentatónica	Tema 3
	II. c. 53-82	Modo mixolídio em Si e tonal	Tema 1
	III. c. 83-96	Escala Pentatónica	Tema 3 e Tema 2
A'	I. c. 97-122	Acorde “místico” de Skriabin	Tema 1
	II. c. 123-137	Harmonia Tonal	Tema 2
Coda	c. 138-148	Escala pentatónica e progressões não funcionais de acordes	Tema 3, Tema 2, Tema 1

Fonte: Elaboração da autora a partir dos exemplos analíticos da Tese de Mestrado de Frank Ho (Alberta, 2000)

**Quadro 16 - Análise harmónica e temática das diferentes secções do 3º andamento de *Mythes, Dryads & Pan*, op.30 de K. Szymanowski**

Secção	Compassos	Linha harmónica/ (baixo)	Temas
Intro.	c. 1-10	Ré	“Murmúrios da Floresta”
A	I. c. 1-26	Lá	Dríades: Temas 1 e 2
	II. c. 27-36		Dríades: Tema 3
	III. c. 37-41	Lá	Dríades: Tema 1
	IV. c. 42-54		Dríades: Tema 4
B	I. c. 55-58		A “flauta” de Pan
	II. c. 59-68	Lá	Pan: melodia lânguida
	III. c. 69		A “flauta de Pan
	IV. c. 70-72	Ré	Dríades: Tema 2

	V. c. 73-80		Pan: a melodia apaixonada
	VI. c. 81-84	Lá	Pan: a melodia lânguida
	VII. c. 85-90		Pan: a melodia lânguida
	VIII. c. 91-94		Pan: a melodia apaixonada
	IX. c. 95-102		Pan: a melodia lânguida
	X. c. 103-112	Lá	Dríades: Tema 1
	XI. c.113-120		Pan: melodia lânguida e melodia apaixonada
A'	I. c. 121-131	Lá	Dríades: Tema 1, Pan: melodía lânguida, Dríades: Tema 3
	II. c. 132-142		Dríades: Tema 4
Coda	I. c. 143-145		A “flauta de Pan
	II. c. 146-148		Pan: a melodia lânguida
	III. c.149-157	Ré	“Murmúrios da Floresta”

Fonte: Elaboração da autora a partir dos exemplos analíticos da Tese de Mestrado de Frank Ho (Alberta, 2000)

### 8.3. Texturas e sonoridades

Na obra *Mythes*, as texturas são características importantes que revelam a essência e o carácter da obra.

- Texturas Impressionistas: inspirado em C. Debussy e M. Ravel, K. Szymanowski explora as sonoridades através de uma variedade de trilos e tremolos como pano de fundo sobre o qual os temas se desenvolvem. Estas sonoridades pretendem evocar a imagem de “água a fluir” e aparecem tanto no violino como no piano (ver Figuras 1 e 2);

Figura 3 - Exemplo de imagem evocativa de água na escrita do piano

MYTHES.

I.  
La Fontaine d'Arethuse.

Aufführungsrecht vorbehalten.  
Droits d'exécution réservés.

Karol Szymanowski, Op. 30. Nr. 1.

Violino. Poco allegro.

Piano. Poco allegro. (*Delicatamente. Susurrando. Flessibile.*)

*ppp*

*con Ped.*

Figura 4 - Exemplo de imagem evocativa de água na escrita do violino

II. corde

*ad libitum*

*pp* (*tremolo gliss.*)

*poco cresc.*

*poco (arrivando)*

*p*

*dimin.*

*port. dolciss. sf*

*molto dim. e rall.*

*perdendosi pppp*

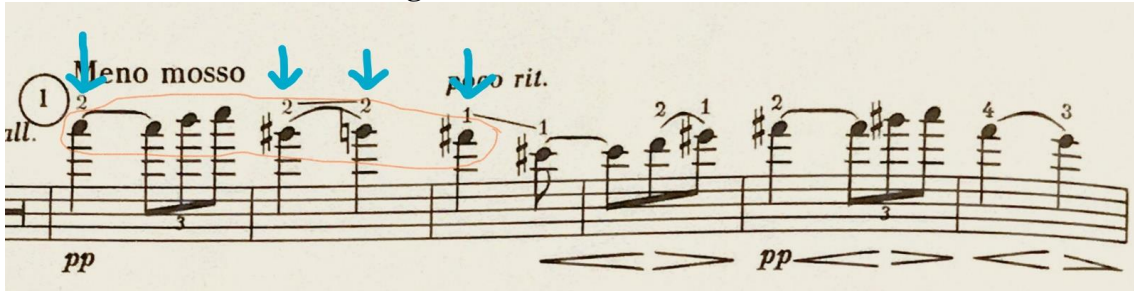
U. E. 6835<sup>a</sup> 6836<sup>a</sup>

Waldheim-Eberle, Wien VII.

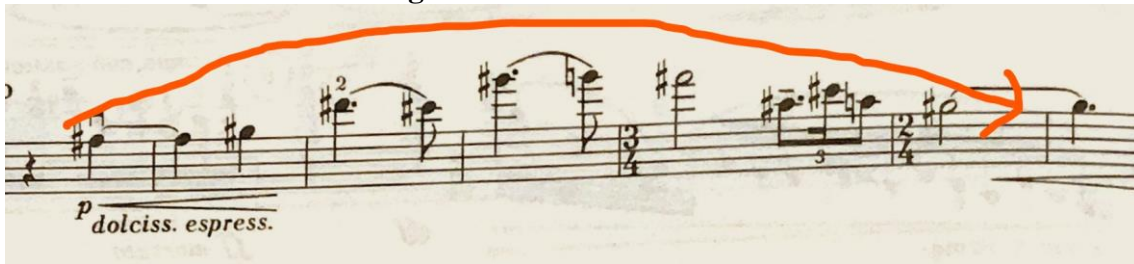
- Melodias e Temas: No primeiro andamento, *The Fountain of Arethusa*, as melodias são criadas através de uma linha cromática descendente de quatro notas e por essa razão assemelham-se muito entre si apesar das diferentes variações ao longo do andamento, como se fosse um *leitmotiv* (Figura 3). O tema de *Narcisus*, no segundo andamento, tem uma forma em arco, iniciando com uma linha ascendente baseada na escala pentatónica e retornando com uma linha cromática descendente (Figura 4). Neste andamento encontramos mais dois temas, baseados na escala pentatónica e assentes sob uma base de textura em contraponto do piano para intensificar as imagens de Narciso a admirar o seu próprio reflexo. No

terceiro andamento, *Dryads and Pan*, foram contempladas seis melodias principais: quatro para as *Dryads* e duas para *Pan*. Estas empregam o mesmo uso da escala pentatônica e a linha cromática descendente de quatro notas, formando uma ligação estética geral entre os andamentos (Figuras 5 a 10).

**Figura 5 - Tema de Arethusia**



**Figura 6 - Tema de Narcisus**



**Figura 7 - Temas de Dryads: Tema 1**



**Figura 8 - Temas de Dryads: Tema 2**



Figura 9 - Temas de *Dryads*: Tema 3

musical score for Tema 3 of *Dryads*, measures 27-33. The score is in 3/4 time and features a descending chromatic line of four notes. Performance instructions include *poco sostenuto, grazioso*, *p poco sosten.*, and *avvivando*. The dynamic starts at *p dolciss.* and ends with a circled measure 33.

Figura 10 - Temas de *Dryads*: Tema 4

musical score for Tema 4 of *Dryads*, measures 41-48. The score is in 3/4 time and features a descending chromatic line of four notes. Performance instructions include *f*, *cresc. poco a poco*, and *ff*. The lyrics *cre-scen-do* are written below the notes. A blue arrow points to a circled measure 41.

Figura 11 - Temas de *Pan*: Melodia lânguida

musical score for Melodia lânguida of *Pan*, measures 73-78. The score is in 3/4 time and features a descending chromatic line of four notes. Performance instructions include *a tempo* and *p dolciss. cantando*.

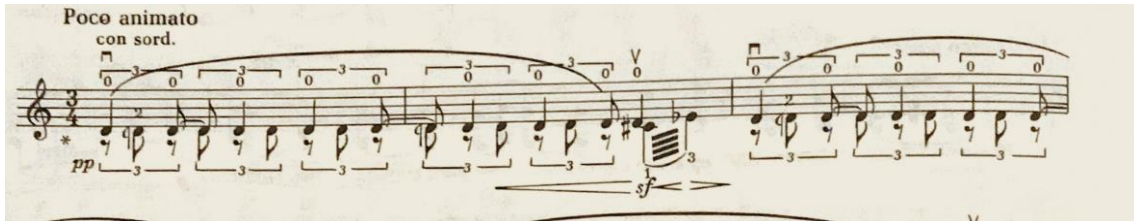
Figura 12 - Temas de *Pan*: Melodia apaixonada

musical score for Melodia apaixonada of *Pan*, measures 73-78. The score is in 3/4 time and features a descending chromatic line of four notes. Performance instructions include *poco meno*, *molto espress. e appassionato*, *gliss.*, and *sf* to *sf*.

- Sons da floresta: O início de *Dryads* & *Pan* começa com os “murmúrios da floresta”, que K. Szymanowski criou a partir da mesma linha cromática descendente de quatro notas. Como forma de retratar a sonoridade misteriosa e

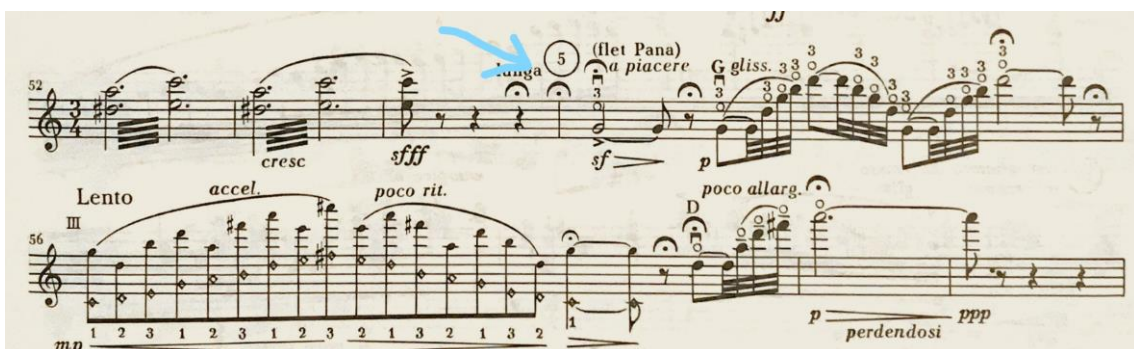
mística da floresta, K. Szymanowski introduziu um trecho inicial com quartos-de-tom<sup>47</sup> entre o Ré e o Dó#, conjugando tremolos e o uso de surdina numa escrita de transição rítmica em tercinas entre as cordas Sol e Ré (Figura 11).

**Figura 13 - Exemplo de imagem evocativa dos Murmúrios da Floresta**



- A flauta de Pan: É representada pelos harmônicos naturais do violino em forma de arpejo na corda sol. O seu gesto musical é emulado com outra linha de harmônicos naturais que imitam a flauta-de-Pan e exploram todas as cordas do instrumento (Figura 12).

**Figura 14 - Exemplo de imagem evocativa da flauta de Pan na escrita para violino**



#### 8.4. Características Técnico-performativas

Nesta obra podemos encontrar uma grande variedade de elementos técnicos na escrita para o violino. O compositor usou quase toda a gama técnica disponível no violino com o propósito evocar imagens e produzir sons com efeitos expressivos. Para uma melhor observação dos elementos técnicos, apresento uma lista das técnicas encontradas em *Mythes*:

<sup>47</sup> Quartos-de-tom: Um intervalo de metade de um meio-tom (24 quartos-de-tom formam uma oitava).(*The oxford dictionary of music online*, 2013, p. 364).

- Trilos e tremolos: em cordas duplas e em *glissandi*;
- Escala Pentatónica (composta por três tons inteiros e duas terceiras menores);
- Escala Octatónica (composta por intervalos de tons inteiros e meios tons intercalados), inspirada na música de I. Stravinsky;
- Escala Cromática (composta por meios tons);
- Escala Hexafónica (tons inteiros);
- Modo mixolídio (no trecho de Narciso em sétimas Maiores);
- Cordas duplas: uso de intervalos de segundas e de sétimas maiores paralelas;
- Glissandi: normal e em trilo ou em segmentos rítmicos rápidos;
- Harmónicos: uso de harmónicos naturais e artificiais de 4ª ou 5ª de distância;
- Harmónicos em cordas duplas; harmónicos em arpejo e ou segmentos rápidos;
- Acordes arpejados: nas quatro cordas do violino e ambas as direções (Sol-Mi e Mi-Sol);
- Pizzicatos: de mão esquerda, ou intercalados com a mão direita.

## **9. Considerações sobre a Abordagem Pedagógica**

### **9.1. Introdução**

Do meu ponto de vista, um dos elementos mais importantes no processo de ensino-aprendizagem é a abordagem aos conteúdos – em todas as suas formas e estratégias. A forma como abordamos os conteúdos da obra a trabalhar, sejam estes técnicos ou musicais, tem um papel fundamental na aquisição e retenção de competências e na aprendizagem musical. No caso particular do ensino artístico especializado, e em específico do violino, trata-se de um processo que afeta e interage com o aluno de uma forma direta e bastante pessoal. Segundo esta linha de pensamento, seria importante delinear se o aluno está preparado tecnicamente e intelectualmente para a exigência da obra, e, caso não esteja, traçar uma linha de trabalho no decurso do ano letivo que permita realizar a preparação necessária. Uma abordagem mal estruturada poderá ser um dos principais fatores que tende a afastar os professores do ensino de peças mais exigentes ou mais desconhecidas como a obra *Mythes*.

Na minha intervenção pedagógica escolhi experimentar um tipo de abordagem diferente, inspirado num dos autores estudados durante o mestrado em ensino da música da ESML. A aprendizagem simultânea (*Simultaneous Learning*), do pedagogo Paul Harris, foi um conceito que me chamou à atenção pela sua abordagem: o ensino de uma forma criativa, estruturada e pensada como uma constante ligação entre todos os elementos e competências. Desta forma, procurei fazer uma síntese da aprendizagem simultânea como inspiração para traçar um plano de trabalho e estudo para a aprendizagem e execução da obra *Mythes*.

### **9.2. Paul Harris – Pequena Biografia**

Paul Harris é atualmente um dos pedagogos mais influentes da Grã-Bretanha. Estudou clarinete na *Royal Academy of Music*, instituição de grande renome e onde ensina atualmente. Detém vários prémios em *performance*, composição e direção. Foi pouco depois de ter terminado os seus estudos em educação musical na universidade de Londres que estabeleceu a sua reputação como educador. Sendo autor de mais de 600 obras, as suas publicações incluem inúmeras peças educativas, não apenas para clarinete, mas também adaptadas para variados instrumentos.

Paul Harris é frequentemente convidado para orientar *workshops* e seminários no Reino Unido, Estados Unidos, Nova Zelândia, Austrália e Extremo Oriente. Adicionalmente, colabora com inúmeras revistas internacionais de música na elaboração de artigos relacionados com eventos, concertos, personalidades e ainda inúmeros artigos de caráter pedagógico.

Entre as suas mais criações mais populares estão os livros *The Virtuoso Teacher* (2012) e *Simultaneous Learning: The Definitive Guide* (2014). O segundo livro adquiriu bastante êxito no âmbito da pedagogia musical, graças à sua abordagem pedagógica inovadora, que acompanha e potencia a motivação dos alunos de aula para aula.

Além de toda a sua atividade como professor e escritor, Paul Harris possui ainda uma fundação em seu nome – *Paul Harris Foundation* – destinada a ajudar jovens músicos no percurso das suas ambições e estudos musicais.

### **9.3 O conceito de Aprendizagem Simultânea**

Ao longo da sua carreira, Paul Harris tem desenvolvido e aperfeiçoado uma abordagem pedagógica específica ou, como o autor prefere chamar-lhe - filosofia de ensino - à qual denominou de *Simultaneous Learning* (Aprendizagem Simultânea).

Através deste método, P. Harris procura desenvolver o músico por completo, apelando à imaginação e à criatividade, fomentando sempre energia positiva e alegria em fazer música.

Através desta abordagem, P. Harris propõe que o professor pense e prepare as suas aulas, elaborando de uma forma criativa vários exercícios e tarefas preparatórias à volta dos elementos-chave da obra musical, ao invés de abordar a música por tentativa e erro (Harris 2014, p.28). Esta última estratégia resulta muitas vezes em frustrações, desmotivação e a eventual desistência dos alunos. Na aprendizagem simultânea, chegado o momento de abordagem à obra musical, o aluno reconhecerá todos os mecanismos, escalas e técnicas envolvidas como objetivos realizáveis e tangíveis, facilitando assim a abordagem de outras características musicais e performativas da obra a estudar. Através da utilização desta abordagem, é possível realizar um percurso de trabalho através de peças exigentes sem nunca parecer um objetivo inalcançável.

Segundo vários relatos de professores que fazem uso desta filosofia de ensino, esta metodologia tem demonstrado ser bastante eficiente, uma vez que permite trabalhar em conjunto com o aluno de forma mais divertida e criativa, acompanhando-o de uma forma gradual e orgânica na sua evolução técnica, auditiva, musical e pessoal.

Rachel Beale e Simon Jordan são o exemplo mais recente de professores de violino que integram a primeira lista informal de professores a realizar as suas práticas pedagógicas através desta filosofia de ensino.

#### **9.4. Outros pedagogos**

Para poder realizar uma abordagem pedagógica adequada aos tempos de hoje e para que esta tenha validade no tempo atual em que se insere, considere importante referir alguns dos mais importantes pedagogos do violino do passado, analisando as suas contribuições para a pedagogia instrumental. É importante referir que quando se menciona o passado, procuro referir os violinistas e pedagogos entre os séculos XIX e XX por estarem próximos da época em que a obra *Mythes* foi escrita e cuja técnica do “violino moderno” já estaria estabelecida e amplamente desenvolvida.

Leopold Auer (1845-1930), foi um grande violinista húngaro e antigo aluno de Joseph Joachim. Deixou-nos alguns registos da sua atividade pedagógica em forma de composições para violino e cadências para vários concertos, tais como o de J. Brahms e o de L.V. Beethoven. Publicou ainda dois livros: “*Violin Playing as I Teach It*” (1920) e “*My long live in Music*” (1923), cujos relatos e conteúdos nos oferecem uma perspetiva da época em relação ensino do violino. L. Auer fala-nos da escolha de repertório para os seus alunos e comenta o repertório *Standard* no seu tempo: “*the great concerts, from Beethoven to Tchaikowski, the sonatas and partitas by Bach and all the great pieces from great composers from past and present*”<sup>48</sup> (Auer, 2017, p. 93).

Neste sentido, L. Auer aponta para uma abordagem variada de repertório de diferentes compositores e épocas como elemento fundamental no desenvolvimento do violinista:

---

<sup>48</sup> Tradução livre da autora: “os grandes concertos de Beethoven a Tchaikovsky, as sonatas e partitas para violino solo de Bach e as inúmeras peças de todos os bons compositores do passado e presente”.

“(…) *the accomplished violinist must be musically broad: he must be at home in all schools and know the repertory of each*”<sup>49</sup> (Auer 2017, p.94).

Ivan Galamian (1903-1981) foi outro grande pedagogo que formou inúmeros discípulos de renome. Nascido no Irão, passou por Moscovo, Paris e terminou a sua vida em Nova Iorque. Foi aluno de um dos discípulos de L. Auer (Konstanin Mostras) e, tendo dedicado grande parte da sua vida ao ensino, fundou a conhecida escola de verão de *Meadowmount*. Também I. Galamian nos deixou duas publicações de grande interesse: “*Principles of Violin Playing and Teaching*” (1962) e “*Contemporary Violin Technique*” (1966). Nas suas publicações, o autor fala-nos de valores absolutos e valores relativos em relação ao ensino do violino: afirmando que os valores absolutos são inalteráveis, e os relativos supõem mudança. Dentro dos valores absolutos, I. Galamian inclui a técnica e o seu domínio, juntamente com a compreensão absoluta da música a executar, incluindo a sua estrutura harmónica e formal. Todos eles, valores permanentes para o ensino do violino. Dentro dos valores relativos, estão todos os aspetos relacionados com a interpretação e a performance, esses sim, variam de aluno para aluno e, a interpretação, de época em época (Galamian, 2018, p.4).

Em conversa com vários professores, surgiu repetidamente a questão de que para executar *Mythes* é necessário desenvolver muito bem a base técnica, por se tratar de uma peça tecnicamente exigente. I. Galamian afirma que “o domínio da técnica implica a habilidade de fazer justiça, com fiabilidade e controle de toda e cada exigência da imaginação musical mais refinada”. (Idem, p.5) Nesta linha temática, I. Galamian sustenta a ideia do desenvolvimento técnico como base para abordagem à interpretação e à performance. O autor sublinha ainda a importância do repertório variado, podendo observar-se uma concordância com L. Auer neste tema: “No que respeita ao repertório, o professor deve procurar ensinar a maior variedade e versatilidade de repertório e deve procurar orientar o aluno na abordagem de obras de todos os estilos, tipos e períodos”. (Idem, p.107)

Demetrius Constantin Dounis (1886-1954) foi um violinista, neurólogo e psicólogo. A sua ampla formação nas três áreas acima referidas permitiram-lhe fazer uma investigação profunda do violinista, os seus problemas físicos e técnicos. D. Dounis observava cuidadosamente a técnica dos grandes mestres do violino da sua época, tais como Jascha

---

<sup>49</sup> Tradução livre da autora: “um violinista completo deve ser musicalmente abrangente: deve sentir-se em casa na execução todas as escolas e no repertório de cada uma delas”.

Heifetz, Fritz Kreisler e Eugène Ysaÿe, tanto em contexto privado como em palco. A sua capacidade de observação teve um papel importantíssimo na elaboração dos seus métodos, cuja experiência em medicina lhe permitiu construir a base anatómica e psicológica dos seus exercícios. A sua obra conta com mais de 20 publicações dedicadas à preparação técnica e física do violinista na aquisição de competências. Apesar de parecer exclusivamente direcionada para as competências motoras, D. Dounis denominava a sua abordagem de “técnica expressiva” pois acreditava que o violinista sem limitações técnicas seria um violinista com potencial expressivo inesgotável.

Como a preparação para a abordagem a qualquer obra musical, pode observar-se um padrão em comum a praticamente todos os métodos “clássicos” de violino conhecidos: o aluno deve dominar as escalas com as suas inversões e arpejos englobadas na tonalidade das peças que pretende estudar juntamente com as suas versões em cordas dobradas. Do meu ponto de vista, esta estrutura de trabalho serve para ajudar criar uma sensação de tonalidade, afinar melhor e, pouco a pouco, melhorar mecanismos, dedilhações e esquemas ou padrões rítmicos que virão a ser utilizados na obra alvo. Exemplo disso são os inúmeros livros de estudos, livros de escalas e exercícios criados para os seus alunos pelos grandes violinistas e pedagogos tais como os supramencionados e tantos outros como Jakob Dont (1815-1888), Henry Schradieck (1846-1918), Otakar Ševčík (1852-1934), Carl Flesch (1873-1944), Ruggiero Ricci (1918-2012), Tibor Varga (1921-2003), etc.

## **10. Análise dos resultados dos inquéritos**

O inquérito (*questioning*) é o processo que visa a obtenção de respostas expressas pelos participantes no estudo... e pode ser implementado com o recurso a entrevistas ou questionários. (Coutinho 2014, p.149).

Como afirmei anteriormente, os inquéritos foram enviados a professores das principais universidades e conservatórios em Portugal, Bélgica, Alemanha e Polónia. A amostra recolhida através dos inquéritos foi de 32 professores, entre o ensino secundário e o ensino superior.

A análise comparativa entre os resultados dos inquéritos em português, inglês e polaco, baseia-se na assunção de que apenas professores em Portugal terão respondido aos inquéritos em português e apenas professores polacos ou de origem polaca terão respondido aos inquéritos em polaco. Esta assunção baseia-se ainda na divulgação dos inquéritos, sendo que os inquéritos em português foram enviados apenas para escolas portuguesas e a professores portugueses e os polacos enviados e sinalizados para professores polacos. Uma posição neutra foi adotada no que respeita aos inquéritos em inglês, por se tratar de uma das línguas mais faladas e utilizadas por estrangeiros na Europa, tendo como objetivo chegar a mais pessoas. Tendo criado os inquéritos para recolher respostas anónimas, torna-se, portanto, impossível afirmar com certeza a origem de todas as respostas ao questionário em inglês.

## 10.1. Questões do Inquérito

O Quadro 17 apresenta as 16 perguntas colocadas aos professores inquiridos. Do total de perguntas, 9 foram respostas de múltipla escolha e 7 de respostas de desenvolvimento.

**Quadro 17 - Questões do inquérito realizado a professores de violino do ensino secundário e superior**

Questões colocadas aos professores inquiridos
1. Conhece a música do compositor Karol Szymanowski?
2. Conhece a peça <i>Mythes</i> para violino e piano de Szymanowski?
3. Conhece alguma outra peça de violino do mesmo compositor?
4. Se sim, qual/quais?
5. Já alguma vez tocou a obra <i>Mythes</i> de Szymanowski?
6. No que se refere às suas composições para violino, o que acha que define, na sua essência, o estilo musical de Szymanowski? conseguiria defini-lo em duas ou três palavras?
7. Já alguma vez ensinou a obra <i>Mythes</i> ?
8. Qual o nível académico do aprendiz no momento em que começou a aprender a obra <i>Mythes</i> ?
9. Utiliza ou já utilizou a obra <i>Mythes</i> em contexto educativo para ensinar competências no violino?
10. Poderia enumerar algumas das competências que ensinaria aos seus alunos através da obra <i>Mythes</i> ?
11. Das competências abaixo sugeridas, quais considera passíveis de desenvolver através do estudo e performance de <i>Mythes</i> ? a) Auditivas/Sensoriais b) Técnico-motoras c) Técnico-expressivas
12. Como introduziria o conceito de politonalidade na prática a um aluno de violino?
13. Utiliza algum método, exercício ou peça em concreto?
14. Que obras ou obras sugere como ferramenta de apoio de forma a auxiliar o processo de aprendizagem e interpretação de <i>Mythes</i> ?
15. Na sua opinião, considera que a música do compositor Karol Szymanowski é geralmente contemplada no repertório <i>Standard</i> de violino?
16. Particularmente, pensa o mesmo em relação à sua obra <i>Mythes</i> ?

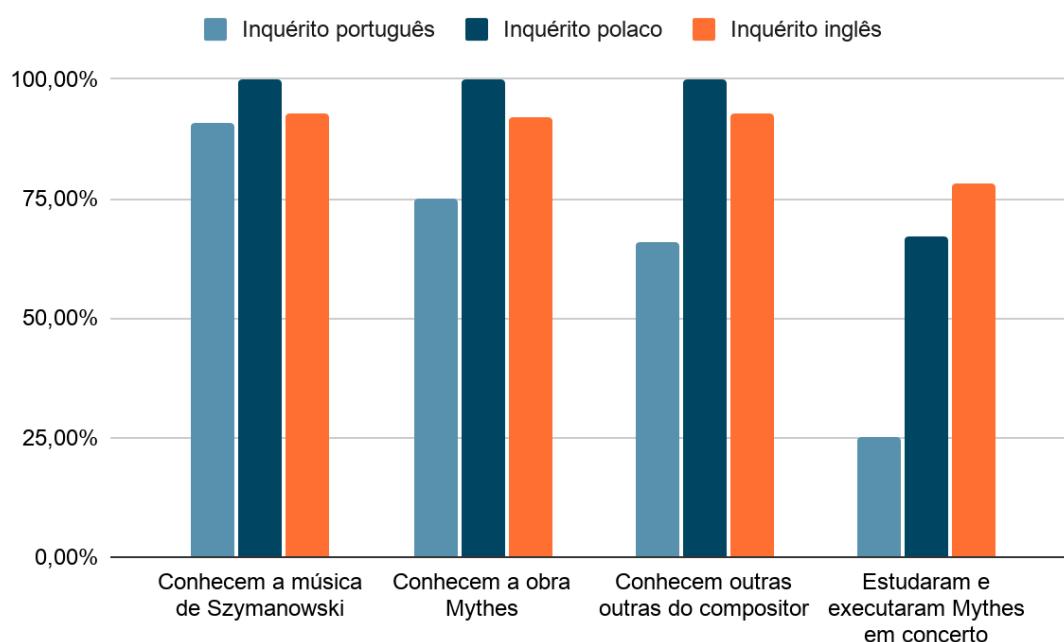
Fonte: Elaboração da autora

## 10.2. Respostas dos professores ao inquérito

Através das primeiras cinco perguntas do inquérito pretendeu-se analisar até que ponto o compositor Karol Szymanowski e a sua obra são conhecidos.

Da amostra recolhida de 32 inquiridos, cerca de 90% afirma conhecer a música de K. Szymanowski. Das respostas em português, 91,7% dos inquiridos afirma conhecer a música de K. Szymanowski, 75% afirma conhecer a obra *Mythes* e 66% afirma conhecer outras obras do compositor. Dos inquiridos em polaco, 100% afirma conhecer a música do compositor, a obra *Mythes* assim como outras obras do compositor. Dos inquiridos em inglês, a mesma percentagem de 92,9% dos inquiridos afirma conhecer a música de K. Szymanowski, a obra *Mythes* e outras obras do mesmo compositor. Dos 32 inquiridos, mais de metade dos inquiridos (56%) estudou e executou a obra *Mythes* em concerto. Para uma apreciação mais visual dos resultados, observe-se o Gráfico 5 abaixo.

**Gráfico 5 - Gráfico de Análise dos resultados dos inquéritos sobre as questões relacionadas com o conhecimento geral do compositor e da sua obra *Mythes***

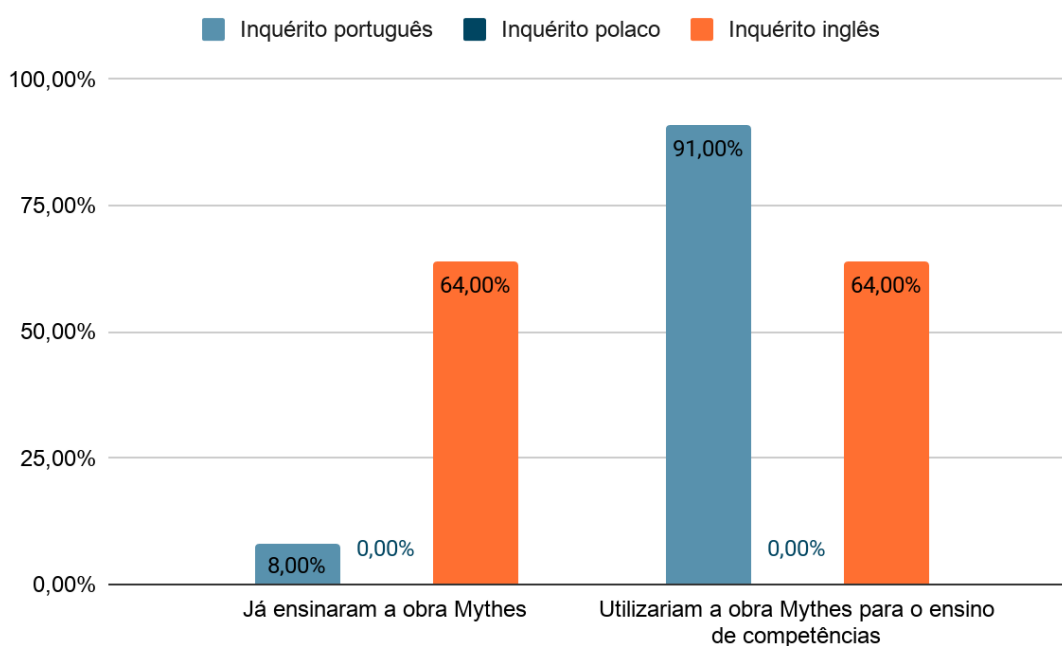


Fonte: Elaboração da autora

As perguntas n.º 6 a n.º 9 procuraram analisar se a obra *Mythes* foi alguma vez ensinada pelos professores inquiridos e perceber se a mesma é, por norma, utilizada em contexto pedagógico.

Da amostra recolhida de 32 inquiridos, apenas 31% afirma ter ensinado a obra *Mythes*. Pude ainda observar uma predominância de respostas que afirmam que o nível indicado para abordar *Mythes* seria o do ensino superior ou secundário-avançado (12º ano de escolaridade ou 8º grau, quando se dá o caso em que o aluno possui boas bases técnicas e maturidade). Menos de metade dos inquiridos (46%) afirma que utilizaria a obra *Mythes* para ensinar competências no violino. Nesta pergunta em particular, 100% das respostas do inquérito polaco foram negativas. Pelo que pude constatar das respostas polacas, os inquiridos afirmam que há outras obras mais adequadas para o ensino de competências no violino e que *Mythes* deve ser abordada numa fase posterior. Para uma apreciação mais visual dos resultados, observe-se o Gráfico 6 infra.

**Gráfico 6 - Gráfico de Análise dos resultados dos inquéritos sobre as questões relacionadas com o ensino da obra *Mythes* de Szymanowski**



Fonte: Elaboração da autora

Na questão n.º 10 de resposta livre, sobre o tipo de competências que poderiam ser trabalhadas através de *Mythes* obtive as seguintes respostas, por ordem de maior frequência/repetição:

- 1) Técnica instrumental (dentro das competências técnico-motoras)
- 2) Exploração do som, cores, intensidade e vibrato (dentro de ambas competências técnico-motoras e auditivas-sensoriais)

3) Diferentes técnicas de arco: arcadas livres, velocidade do arco, *sul tasto*, *ponticello* (dentro das competências técnico-motoras)

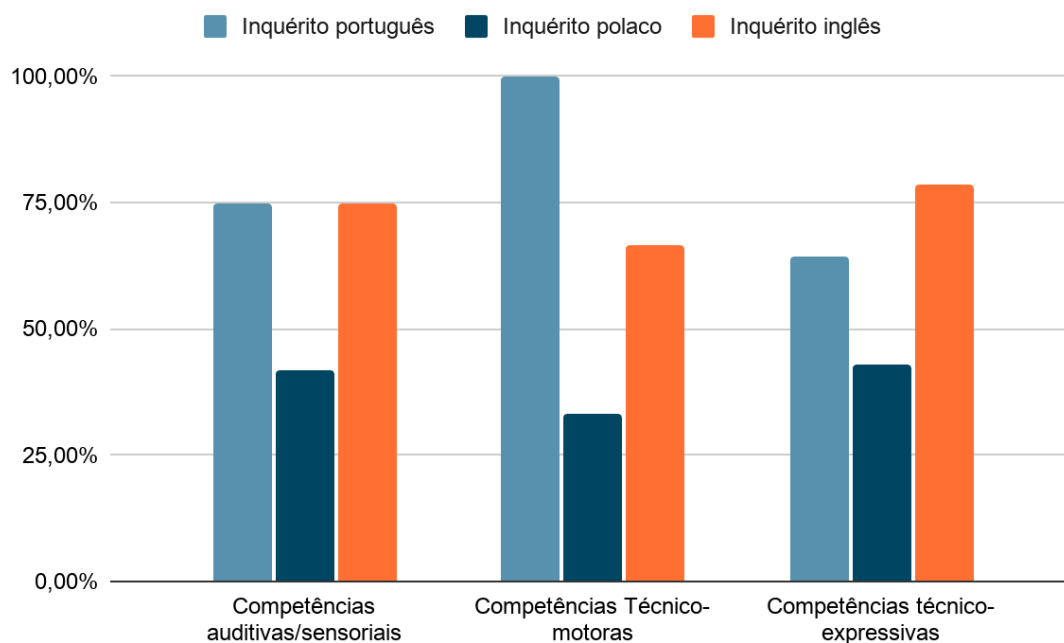
4) Musicalidade, expressividade, *Singing* (lirismo), fraseado

5) Exploração harmónica, quartos de tom (dentro de ambas competências técnico-motoras e auditivas-sensoriais)

Nesta questão, recebi várias sugestões dos inquiridos, revelando um súbito interesse na obra ou a possível descoberta das suas possibilidades pedagógicas.

Na questão n.º 11 de múltipla escolha, relacionada com o tipo de competências gerais adquiríveis e trabalháveis através de *Mythes* as respostas foram bastante uniformes nos três questionários: 75% dos inquiridos afirma que se podem trabalhar competências auditivas/sensoriais, apenas 40% afirma que se podem trabalhar competências técnico-motoras e 75% afirma que se poderiam trabalhar competências técnico-expressivas (ver Gráfico 7).

**Gráfico 7 - Gráfico de Análise dos resultados dos inquéritos sobre o ensino de competências através da obra *Mythes* de Szymanowski**



Fonte: Elaboração da autora

Relativamente à questão n.º 12, sobre a introdução da politonalidade na prática, 59% dos inquiridos afirmaram não usar nenhum método em concreto, sendo que 31% dos

inquiridos não respondeu à pergunta e 9% respondeu de forma inconclusiva. As respostas mais concisas e em concordância apresentaram as seguintes sugestões de abordagem:

- 1) Usar a partitura e exemplificar no piano indicando e demonstrando as diferentes tonalidades
- 2) Explicar o conceito e a combinação de várias tonalidades diferentes, sugerindo a audição de obras politonais de compositores como I. Stravinsky, D. Milhaud, P. Hindemith, A. Schoenberg e A. Webern.
- 3) O conceito de politonalidade deveria ser de simples entendimento para um aluno que demonstra uma boa compreensão do próprio conceito de tonalidade. Em termos de interpretação, requer uma nova abordagem às relações entre as consonâncias (harmonia) e as dissonâncias (tensão). Um aspecto importante a abordar durante as aulas será como lidar com essas relações no processo de construção do discurso musical.
- 4) Escuta de outras obras musicais de K. Szymanowski, como as suas sinfonias;

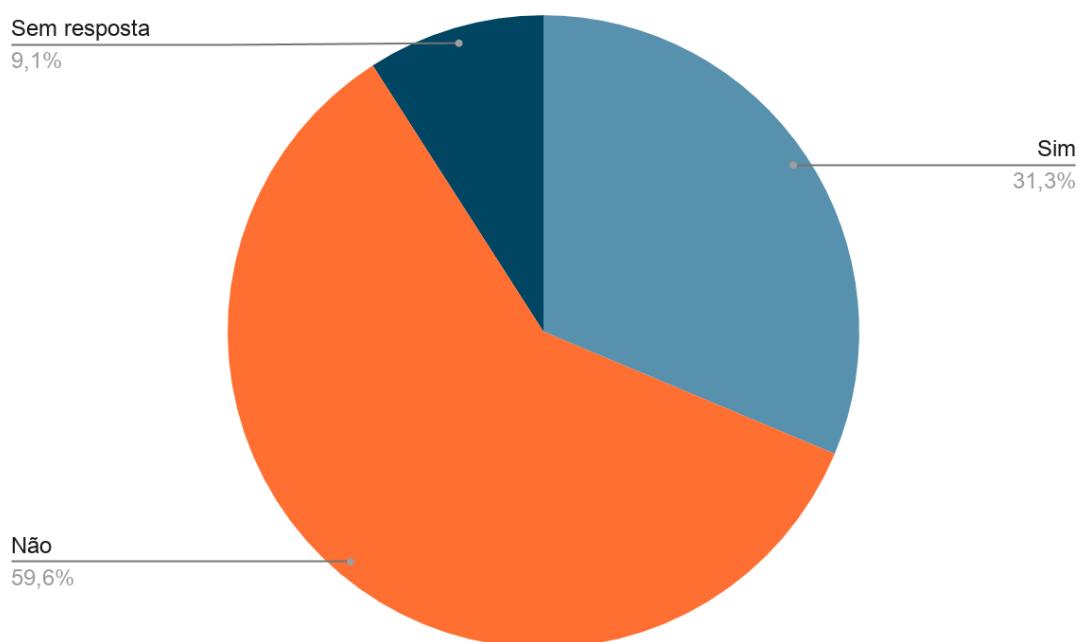
Em resposta à pergunta n.º 14, sobre as peças auxiliares para preparação da abordagem a *Mythes* resultaram as seguintes sugestões de repertório (por ordem de maior referência):

- 1) Estudo de formas mais simples da música de K. Szymanowski: Sonata para violino, Romanze, Canção *Roxana*, *Harnasie*
- 2) Obras de C. Debussy: Sonata, Prelúdios (versão para violino)
- 3) M. Ravel: Sonata nº 2 para violino e piano
- 4) E. Ysaye: Sonatas para violino solo op. 27
- 5) Obras de S. Prokofiev: 5 melodias para violino e concerto para violino nº 2
- 6) D. Shostakovich: 5 peças para dois violinos
- 7) B. Bartók: Duos para dois violinos
- 8) V. Williams: *Lark ascending*
- 9) H. Wieniawski: *Legende*

10) Estudos e escalas que cubram a base técnica: N. Paganini, H. Wieniawski, Carl Flesch

Para finalizar, do total da amostra recolhida, apenas 31% dos inquiridos respondeu que a obra *Mythes* é uma obra considerada no repertório standard de violino e 59% respondeu que não. 9% dos inquiridos não respondeu a esta pergunta. Para uma apreciação mais visual dos resultados, observe-se o Gráfico 8 abaixo.

**Gráfico 8 - Gráfico de Análise dos resultados dos inquéritos sobre a questão se a obra *Mythes* é ou não considerada no repertório Standard de violino**



Fonte: Elaboração da autora

Após a análise das respostas aos inquéritos, podemos auferir as seguintes conclusões – que respondem às perguntas de investigação:

- 1) O compositor Karol Szymanowski e a sua obra para violino *Mythes* não são desconhecidos de uma forma geral aos violinistas e professores de violino, dentro e fora de Portugal;
- 2) A obra *Mythes* tem potencial para ser utilizada para o ensino de várias competências técnico-expressivas, técnico-motoras e auditivas;
- 3) A abordagem de *Mythes* pode iniciar-se a partir do 12.º ano de escolaridade, dependendo do nível técnico e maturidade do aluno;
- 4) A obra *Mythes* não é considerada no repertório Standard de violino;

## 11. Intervenção Pedagógica

A ideia inicial desta investigação foi realizar uma investigação-ação em forma de intervenção pedagógica, por forma a observar o resultado da aplicação prática das ideias pedagógicas aqui idealizadas com o Aluno C (EPM) durante o ano letivo 2019/2020. Esta intervenção pedagógica teve uma duração de cerca de 6 meses e foi organizada em três fases:

1) A primeira, com início a meio do 1º período, foi a fase de abordagem preparatória. Nesta fase foram integrados vários elementos de preparação técnica e auditiva, como estudos, escalas e exercícios de carácter técnico-motor que englobassem elementos da obra *Mythes*.

2) A segunda, com início no segundo período, foi a fase de abordagem de algumas peças preparatórias para introduzir os elementos de carácter, estilo, sonoridades e a aplicação de algumas das técnicas abordadas durante o 1º período.

3) A terceira fase, com início no terceiro período, foi a fase de introdução da obra *Mythes*, cujo trabalho dos três andamentos foi planeado de aula para aula, até à realização de apresentação pública.

Infelizmente, a pandemia do Covid-19<sup>50</sup> e o consequente confinamento impediu a realização adequada da última parte da investigação-ação, tendo abdicado, desta forma, de algumas práticas que foram incompatíveis com o ensino à distância tais como os ensaios e trabalho com piano e as apresentações públicas.

Nesta intervenção, tentou-se aplicar as práticas e conceitos da Aprendizagem Simultânea de Paul Harris para abordar e construir a aprendizagem de *Mythes* englobando todos os aspetos técnicos, musicais e performativos. Para tal efeito, foi elaborada uma proposta de abordagem pedagógica baseada numa simbiose de informações e aprendizagens. Esta simbiose teve em conta a informação coletada de professores especializados através dos inquéritos distribuídos, a abordagem de Harris da Aprendizagem Simultânea e a minha própria experiência no âmbito da EPM.

---

<sup>50</sup> Doença infecciosa causada pelo vírus Sars-cov-2. (Informação consultada no *site* do Serviço Nacional de Saúde, julho 2020).

### 11.1. Abordagem pedagógica

Como afirmei anteriormente, neste trabalho de investigação tentei explorar o conceito da Aprendizagem Simultânea como mais uma ferramenta útil no ensino de competências no violino. Escolhi a Aprendizagem Simultânea por se tratar de um método flexível e adaptável às várias fases de aprendizagem do aluno e por estar inteligentemente estruturado para trabalhar de forma regular, eficiente e criativa todos os elementos importantes na formação de um músico.

A estrutura de ensino da Escola Profissional foi outro dos motivos que me levou a escolher esta abordagem. Tratando-se de uma aprendizagem muito intensiva e através da qual se pretende preparar o aluno para o ensino superior em apenas três anos, representa um grande desafio saber incentivar e orientar o aluno para que este possa desenvolver-se em todas as suas vertentes. Na tentativa de me tornar mais eficiente, tanto na gestão de tempo das aulas como na compreensão e solução de problemas com os meus alunos, encontrei na Aprendizagem Simultânea vários conselhos e ideias que desejo aplicar na minha prática pedagógica.

No seu livro *Simultaneous Learning*, P. Harris dedica um capítulo aos alunos mais avançados, baseando-se nos mesmos princípios da aprendizagem simultânea, mas com algumas adaptações relacionadas com o tipo de dificuldade. Neste capítulo o autor contempla a abordagem a outras questões com mais relevância numa fase mais avançada da aprendizagem, tais como a análise mais profunda da partitura, a assimilação de conceitos estilísticos, harmonia, contexto histórico e o desenvolvimento da capacidade do aluno em moldar a sua própria interpretação.<sup>51</sup>

Segundo Paul Harris, a essência da sua abordagem assenta em quatro princípios:<sup>52</sup>:

1. “*Teach pro-actively*” - Ensinar de forma proactiva;

Cada aula é preparada tendo em conta a aula anterior e a próxima. A seguinte atividade será sentida como, natural, inevitável e, sobretudo sequencial. Esta depende muito da resposta do aluno.

---

<sup>51</sup> Harris, 2014, p. 54

<sup>52</sup> Harris, 2014, p. 14

- “*Teach through the piece’s ingredients*” – Ensinar usando os ingredientes das peças;

Conduzir o aluno através de pequenas atividades e exercícios utilizando os diferentes ingredientes ou técnicas a abordar, consoante o que o aluno já tenha assimilado.

- “*Make connections*” – Fazer conexões entre som, ação física e a notação escrita;

De entre todos os elementos que constituem a aprendizagem musical (audição, notação, teoria, improvisação, escalas, técnica, posturas e movimentos etc.), é importante ensinar os nossos alunos a conectar e relacionar cada um desses aspetos, produzindo, desta forma, uma aprendizagem clara e orgânica.

- “*Empower, don’t control or judge*” – Estimular o aluno a questionar-se com foco na música e não em si mesmo, tentando não controlar ou julgar;

Apesar de avaliarmos constantemente a evolução dos nossos alunos, a aula, do ponto de vista do aluno, nunca deve ser uma sucessão de avaliações pessoais. A experiência deve ser sempre positiva e as críticas devem focar-se na música e na execução do aluno.

Através dos quatro princípios de P. Harris, tentei elaborar uma jornada de aprendizagem com a qual se pretende traçar um caminho regular, construtivo e motivador, que conduzirá à interpretação da obra *Mythes* sem que este desafio pareça inatingível.

## **11.2. Seleção de exercícios preparatórios**

Antes de iniciarmos a abordagem a *Mythes*, o Aluno C trabalhou durante o primeiro e o segundo período vários exercícios e peças preparatórias a nível técnico e auditivo, incluindo dois andamentos da Sonata em Ré de Szymanowski, com o intuito de o ambientar à sonoridade da escrita do compositor e de estruturar e solidificar os vários aspetos técnicos abrangidos por *Mythes*.

Tendo pessoalmente experimentado vários métodos de estudo em diferentes fases da minha aprendizagem e carreira, posso afirmar que o ideal para cada músico é experimentar e conjugar exercícios de vários autores pois é uma forma de variar no estudo e de aprender e solidificar os mesmos mecanismos. Não obstante, no decorrer desta investigação cheguei à conclusão de que o método de I. Galamian é bastante polivalente

no que respeita ao trabalho necessário de escalas e cordas dobradas, razão pela qual os exercícios propostos são compilados em grande quantidade desta fonte. Por conseguinte, selecionei uma série de exercícios preparatórios para adaptar o ouvido, seja às escalas menos comuns, seja às relações intervalares de quartas, quintas (cordas duplas) que são frequentes em *Mythes*.

No seu livro de escalas *Contemporary Violin Technique*, volume 1, Ivan Galamian introduz no capítulo 13 as escalas de tons inteiros (hexafónicas) com a sua aplicação prática numa corda, em todas as cordas e em três oitavas. O capítulo 14 do mesmo livro é dedicado também às escalas e arpejos não tradicionais, demonstrando que I. Galamian antevia um caminho cada vez menos tonal no desenvolvimento de nova música:

*The scales and arpeggios in this section are intended as introductory study material for contemporary music. Each exercise is built from a basic interval or series of intervals indicated in the lower bracket and regularly repeated at a definite interval-distance shown by the upper bracket. The resulting non-traditional sequences provide a technical basis for an approach to the present-day music.*<sup>53</sup>

Apesar de aplicar várias sequências intervalares diferentes e servir de base ao que seriam as escalas que queremos trabalhar, não propõe em concreto a escala octatónica nem a pentatónica, que nos permitiria trabalhar mais diretamente possíveis dedilhações ou esquemas para a mão esquerda (Anexos 1 e 2).

No que respeita à obra *Mythes*, interessa-nos em específico o trabalho de base da escala octatónica e pentatónica como base de treino auditivo e em parte mecânico. Para esse efeito, escrevi as escalas utilizadas em *Mythes* (Figuras 13 e 14 infra) e exercícios inspirados na literatura existente, como por exemplo do livro de estudo do concerto de J. Brahms de Otakar Ševčík (Figuras 15 e 15.1). Não obstante, o esquema do capítulo 14 do método de I. Galamian contribui como um excelente exercício auditivo e, se houver dedicação e tempo, deve ser trabalhado paralelamente.

---

<sup>53</sup> Galamian, Neumann, “*Contemporary Violin Technique*”, parte 1, p. 66

### Figura 15 - Escala Pentatônica em Fá#

Exemplo 1. Escala Pentatônica em fá#

The musical notation for the Pentatonic scale in F# is presented in two staves. The first staff shows the ascending scale: F#4, G4, A4, B4, C#5, with fingering 1, 1-1, and 1. The second staff shows the descending scale: C#5, B4, A4, G4, F#4, with fingering 3, 3, 4, 1, 3. The piece concludes with a whole rest on the F#4 note.

Fonte: Elaboração da autora

### Figura 16 - Escala Octatônica em Sol

Exemplo 2. Escala Octatônica em Sol

The musical notation for the Octatonic scale in G is presented in two staves. The first staff shows the ascending scale: G4, A4, B4, C#4, D5, E5, F#5, G5, with fingering 1, 1, and 1. The second staff shows the descending scale: G5, F#5, E5, D5, C#4, B4, A4, G4, with fingering 3, 1, 3, 4, 2. The piece concludes with a whole rest on the G4 note.

Fonte: Elaboração da autora

Figura 17 - Exercício de afinação do nº 6 de ensaio de *La Fontaine d'Arethuse*

The image displays five staves of musical notation in treble clef, C major, 2/4 time. The notation includes various rhythmic patterns and fingerings. Blue numbers (1, 2, 4) and symbols (2-2-2-2, 1-1-1-1) are placed above the notes to indicate specific techniques and fingerings. The first staff starts with a 2/1 fingering. The second staff features a 2-2-2-2 pattern. The third staff includes a 2-2-2-2 pattern and a 2/1 fingering. The fourth staff shows a 4/2 fingering and a 2-2-2-2 pattern. The fifth staff includes a 4/2 fingering, a 2-2-2-2 pattern, and a 1-1-1-1 pattern.

Fonte: Elaboração da autora

Figura 17.1- Exercício para trabalhar a velocidade do trilo em contexto da peça

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Violin' and the bottom staff is labeled 'Vln.'. Both staves feature a series of triplets (indicated by a '3' below the notes) and a trill (indicated by a '8' above the notes). The notation includes various rhythmic patterns and fingerings.

Fonte: Elaboração da autora

Passando a um trabalho de cariz técnico-motor, escolhi o segundo volume do método de I. Galamian para recolher alguns dos seus exercícios preparatórios de cordas dobradas e

de intervalos menos comuns. No seu segundo volume, *Double and multiple stops*, 1977, I. Galamian dedica vários capítulos às necessárias cordas dobradas nas suas amplas variedades. Todos os exercícios aqui mencionados providenciam uma excelente preparação técnica para tocar qualquer tipo de cordas dobradas ou os intervalos de quartas, sextas e sétimas, frequentemente presentes em *Mythes*.

Do seu capítulo primeiro, secções C, D, E e G (pág.4-6), o autor propõe exercícios de terceiras menores e maiores cromáticas em diferentes vertentes: a escala normal, a escala de tons inteiros, e na secção G inclui ainda um exercício de extensões com dois dedos em simultâneo. (ver anexos 3 a 3.3). Este último exercício é de grande utilidade no que respeita à sua aplicação em *Mythes* pois promove a agilidade e flexibilidade necessárias nos dedos anelar e mindinho, os mais frágeis.

O mesmo esquema é proposto para os intervalos de quartas no capítulo 5 (p. 20- 21), e assim sucessivamente para as sextas, oitavas e décimas (capítulos 2, 3 e 4), pelo que não colocarei exemplos visuais dos mesmos. Do meu ponto de vista, os exercícios de quartas, sextas e oitavas serão eventualmente suficientes uma vez que não há aplicação prática de quintas nem décimas em *Mythes*. No capítulo 8 (pág.23) I. Galamian introduz também dois exercícios interessantes de sétimas maiores que serão uma excelente preparação auditiva e técnica para o tema melancólico de *Pan*.

Por último, no capítulo 9 (p.24, anexo 4) o autor dedica alguns exercícios aos harmónicos duplos. Infelizmente, para que este último exercício seja eficiente, deveria ser feito um exercício prévio de preparação pois envolve extensões de dois dedos em simultâneo com aberturas muito pouco naturais. Com frequência, os exercícios pensados para alguns aspetos técnicos no violino não estão providos das preparações necessárias para o esforço muscular que estes representam. Sobretudo, e por experiência própria, quando se trata de mãos pequenas. O autor não o escreve, mas seria lógico e aconselhável utilizar os exercícios da secção G (anexo 3.3) do primeiro capítulo para preparar a mão para as extensões necessárias à realização dos harmónicos duplos.

Neste enquadramento, optei por aplicar alguns exercícios propostos por Demetrius Constantine Dounis (1886-1954), um pedagogo bastante *avant-garde* na pedagogia do violino, que apenas muito recentemente começou a ser reconhecido no círculo musical europeu. Escreveu vários tratados que incluem exercícios incrivelmente detalhados com o propósito de trabalhar cada movimento de dedos, mãos e braços ao mais ínfimo detalhe.

O seu objetivo como pedagogo era conseguir que qualquer aluno que estude corretamente os seus exercícios, consiga aprender os movimentos ergonomicamente corretos, sem tensões e da forma mais eficiente e rápida possível. Segundo D. Dounis,

*“The true technical training of the violinist is not merely a training of the arms and fingers but, principally, a training of the brain and memory. The finger and the arm should obey perfectly the intention of the player in order to be able to perform any movement with complete mastery”*.<sup>54</sup>

Este aspeto coincide com a perspetiva de I. Galamian:

*“The Foundation upon which the building of technique rests (...), lies in the correct relationship of the mind to the muscles, the smooth, quick and accurate functioning of the sequence in which the mental command elicits the desired muscular response”*.<sup>55</sup>

Da compilação utilizada para esta investigação escolhi alguns exercícios do seu livro *Preparatory studies: In Thirds and Fingered Octaves on a Scientific Basis op.16* de 1924, Livro II. Os estudos escolhidos incluem exercícios de treino de flexibilidade e extensão dos dedos, de terceiras e de oitavas dedilhadas. A razão para fazê-lo prende-se com o facto de que o trabalho ergonómico desses exercícios permite a construção gradual e sem esforço da musculatura da mão esquerda, preparando-a para a grande maioria dos desafios técnicos de *Mythes* como as terceiras, sextas, harmónicos duplos, pizzicatos de mão esquerda, etc. A importância destes exercícios é frequentemente mencionada nas notas dos seus livros:

*“Practicing thirds is the ideal means for promoting a correct position of the left hand; practicing fingered octaves promotes finger stretch through the stretches involved.”*<sup>56</sup>

Do seu livro, *The artist's technique of violin playing op. 12* (1921), escolhi os exercícios 1 e 2 (Capítulo 6, *A-Single Harmonics*) com todas as suas variáveis no que respeita aos harmónicos simples. As diferentes dedilhações propostas abrangem um grande espectro

---

<sup>54</sup> Tradução livre pela autora: “O verdadeiro treino técnico do violinista não trata apenas do treino dos braços e dedos, mas principalmente, o treino do cérebro e da memória. Os dedos e os braços devem obedecer na perfeição às intenções do intérprete para que os movimentos sejam executados com precisão” (Dounis, 1921, *“The artists technique of Violin Playing op.12”*, p. 10).

<sup>55</sup> Tradução livre da autora: “A base do trabalho técnico de precisão assenta na correta relação entre a mente e os músculos, a suave, rápida e precisa sequência na qual o comando mental obtém a resposta muscular desejada” (Galamian, 1921, *“Principles of violin playing and teaching”*, pp. 5-6).

<sup>56</sup> Tradução livre da autora: “Praticar terceiras é a forma ideal de trabalhar a posição correta da mão esquerda; praticar as oitavas dedilhadas promove o alongamento dos dedos através das extensões envolvidas” (Dounis, 1924, *Preparatory studies op.16*, p.176)

de possibilidades. Consequentemente, a mão deverá ficar eventualmente preparada para a parte *B-Double Harmonics*, onde os exercícios 1 e 2 resumem em várias tonalidades o gesto e a mecânica necessários para executar harmônicos duplos. (ver anexos 5-5.3) Recomendo ainda dos volumes 1 e 2 de *The absolute independence of the fingers op.15*, os quatro “exercícios fundamentais” para desenvolver diferentes aspetos:

- 1) o movimento vertical dos dedos (trilos),
- 2) o movimento horizontal ou de deslize (alongamento, extensão dos dedos, passagens cromáticas),
- 3) o movimento da esquerda para a direita (pizzicato de mão esquerda)
- 4) o movimento da esquerda para a direita (acordes).

Como o autor indica nas instruções de estudo, estes exercícios são pensados para serem executados durante toda a vida do violinista, pelo que não há pressa em conseguir executar toda e cada variação, mas sim a sua aplicação no contexto de estudo diário, seleccionar uma das variações e dedicar-lhe não mais de 5 minutos (ver anexos 6-6.3). Por último, escolhi os exercícios com todas as suas variações das secções V a X do livro *Fundamental Trill studies op.18*, 1925, que são úteis para desenvolver ritmo e a velocidade dos trilos, fundamentais e de uso muito frequente nas células de coloratura em todos os andamentos dos *Mythes* (ver Anexo 7).

Todos e quaisquer exercícios acima mencionados devem ser executados lentamente para evitar o risco de criar tensões desnecessárias e contraturas. De igual importância é a concentração ao executar cada exercício pois é importantíssimo que o cérebro esteja amplamente envolvido ao executar todo e qualquer tipo de movimento muscular para obter uma memória sensorial, visual e auditiva correta dos exercícios.

### **11.3. Seleção de obras preparatórias**

De acordo com as sugestões levantadas através dos questionários e da literatura relacionada com a temática da investigação, selecionei as seguintes obras para estudar como preparação ou paralelamente à abordagem a *Mythes*.

Estudos:

- J. Dont: Estudos e Caprichos op.35: n.ºs 5, 6, 8, 21, 18, 14, 15

- P. Rode, 12 Estudos: n.ºs 1, 5, 11, 12
- R. Kreutzer: Estudo n.º 40
- N. Paganini, 24 Caprichos, pela seguinte ordem de abordagem: n.ºs 16, 13, 20, 19, 10 e 24
- H. Wieniawski Étude-Caprices op.18, pela seguinte ordem: n.ºs 2, 4, 6

Peças:

- H. Wieniawski: Polonaise Brillhante n.º 2
- V. Williams: *The Lark Ascending*
- K. Szymanowski : *Harnasie*
- S. Prokofiev: *Five melodies without words* op.35
- K. Szymanowski: *Song of Roxanne*
- C. Debussy: *Preludes* (transcrições para violino), n.º 8 *Girl with the flaxen hair*, n.º 12 *Ministrels*

Sonatas:

- G Tartini: Sonata em Sol m de “Devil’s Trill” (Trilo do Diabo)
- K. Szymanowski: Sonata em Ré op. 9
- C. Franck: Sonata em Lá M
- E. Ysaÿe: Sonata n.º 2 op.27 / 1.º and. da Sonata n.º 5
- M. Ravel: Sonata n.º 2 de em Sol
- C. Débussy: Canção *Beau Soir* (transcrição para violino), *Clair de lune* (3.º and, da suite *Bergamasque*)

Concertos :

- H. Vieuxtemps : Concerto n.º 5
- S. Prokofiev: Concerto n.º 2, 1.º and
- A. Khatchaturian: Concerto para violino em Ré m
- E. Korngold: Concerto para violino em Ré M
- K. Szymanowski: Concerto para violino n.º 1

Todos os estudos e caprichos aqui recomendados incluem vários elementos técnico-motores que podem auxiliar na preparação de *Mythes*. Entre estes destacam-se o trabalho de cordas dobradas em todas as suas variantes de terceiras, sextas, oitavas, quintas e décimas, trilos, trilos duplos e harmónicos. A seleção inclui estudos mais simples, mas também estudos mais complexos, tentando criar uma linha crescente de dificuldade. As peças e sonatas foram escolhidas com um propósito semelhante.

Na categoria das peças recomendo *Harnasie* e *Song of Roxane* de K. Szymanowski, com o objetivo de dar ao aluno uma variante mais simples da música e estética do mesmo compositor. Além disso, ambas as peças incluem vários dos elementos técnicos e sonoridades presentes em *Mythes*. A peça de V. Williams também foi sugerida como forma de trabalhar sonoridades e cores, sobretudo no agudo do instrumento, assim como a expressividade, exploração do vibrato e do fraseado em linhas grandes. A *Polonaise Brillante* de H. Wieniawski é recomendada pelos seus aspetos técnicos e trata-se de uma boa peça para realizar trabalho em paralelo. Com as peças de S. Prokofiev pretende-se introduzir as sonoridades típicas da música do início do século XX, para adaptar o ouvido e procurar sonoridades variadas. Estas incluem também alguns desafios técnicos e uma boa quantidade de lirismo. Por fim, as transcrições de C. Debussy, aqui recomendadas para a introdução do elemento bastante presente na música de Szymanowski: sonoridade impressionista. Através destas peças interessa também trabalhar vibrato em diferentes variedades e amplitudes.

Dentro da categoria das sonatas, recomendo a sonata do Trilo do Diabo de Giuseppe Tartini uma vez que trabalha extensamente a técnica de trilos e trilos em cordas duplas. Ambas as sonatas de E. Ysaÿe aqui sugeridas são recomendadas pelos seus elementos técnicos e sonoros, entre os quais podemos encontrar cordas dobradas variadas, pizzicatos de mão esquerda, acordes, e uma grande paleta de caracteres e sonoridades. A sonata nº 5 em especial, inclui diversos aspetos coincidentes com a sonoridade impressionista através do uso de quartas e sonoridades modais. Dentro desta mesma estética, recomendo ainda a sonata de K. Szymanowski e os arranjos das suites de C. Debussy para violino e piano. A sonata de M. Ravel foi também incluída pelo seu enquadramento nas sonoridades do início do séc XX e, embora a sua estética esteja ligada ao Jazz, trata-se de uma peça ideal para trabalhar em paralelo com outras obras. Por fim, a sonata de César Franck, recomendada por se tratar de um exemplo sublime da forma sonata, como obra

para explorar uma grande variedade de sonoridades, carácteres, expressividade, vibrato e desafios técnicos.

Quanto à categoria dos concertos, o concerto n.º 5 de Henri Vieuxtemps foi sugerido pelo seu carácter técnico e lírico, fazendo uma exploração ampla do violino e de várias qualidades sonoras e de vibrato. O concerto de S. Prokofiev, segue a mesma linha de lógica, por razões diferentes, mas trabalha outro tipo de elementos técnicos, podendo através do mesmo explorar diferentes qualidades sonoras, de vibrato e carácter. O concerto de E. Korngold foi sugerido pela sua característica maioritariamente lírica, trata-se de um excelente concerto para trabalhar som, gestão do arco e vibrato. A sugestão do concerto de A. Khatchaturian, deve-se ao facto de se tratar de um bom concerto para introduzir outro tipo de sonoridades e com bastantes desafios técnicos. Apesar de ser muito distinto das características da música de K. Szymanowski, trata-se de uma obra que pode ser trabalhada em paralelo com outras peças e que nutrirá o jovem violinista com outras qualidades igualmente necessárias na sua formação. Por fim, o concerto de K. Szymanowski, que por razões óbvias, inclui todas as características que se pretende desenvolver e trabalhar para uma boa preparação para a execução e interpretação da obra *Mythes*.

#### 11.4. Proposta de esquema de trabalho baseado na Aprendizagem Simultânea de Paul Harris

Com base no esquema utilizado por P. Harris no seu método da Aprendizagem Simultânea, realizei o meu próprio esquema tendo em conta os elementos e ingredientes a trabalhar em torno da obra *Mythes*. O esquema apresentado pode ser subdividido em mais categorias, consoante a necessidade do aluno em assimilar certos aspetos relacionados com a obra e o trabalho em questão.

**Figura 18 - Esquema do trabalho realizado com o Aluno C durante o ano letivo 2019/20**



Fonte: Elaboração da autora

#### 11.5. Proposta de abordagem a *Mythes*

Para a abordagem à obra *Mythes*, distribuí o planeamento das aulas em seis semanas, dividindo os conteúdos em duas aulas semanais de 50 min, num total de quatro aulas por andamento.

## Semana 1

(*La fontaine D'Arethuse*)

### Aula 1

- a) Trabalho técnico-auditivo: Escala de Mi *b* M e m, com terceiras, sextas, oitavas e cromática do livro de Elizaveta Gilels e escala de tons inteiros do livro de I. Galamian;
- b) Trabalho técnico-auditivo: Escala pentatónica a começar em Fá #, escala octatónica a começar em Sol. (objetivo de aprender esquemas de dedilhações e escutar os intervalos das diferentes escalas),
- c) Trabalho técnico de harmónicos: exercício com quintas (na tonalidade de Mi *b*) e de extensão de dedos para a preparação da mão. (Trabalho de preparação de terceiras que formarão a base dos harmónicos duplos);
- d) Introdução à peça: Leitura e identificação dos elementos básicos presentes na peça e aspetos técnicos que representem possíveis dificuldades, desmontando-os. Debate sobre o andamento *La Fontaine d'Arethuse*, no que concerne aos seus temas, cores e texturas e ideia programática;

### Aula 2

- a) Trabalho técnico-auditivo: pequenas improvisações com as escalas abordadas na aula anterior e exercícios com ritmos e arcadas diferentes utilizando o exercício “*call and response*”<sup>57</sup> de P. Harris;
- b) Seleção e divisão dos dois primeiros temas e trabalho dos mesmos, procurando diferentes sonoridades e contrastes, pequenos exercícios de exploração de dinâmicas, *ponticello* e gestão do arco;
- c) Trabalho técnico: exercícios de trilos e tremolos selecionados do livro de D. Dounis, pequena improvisação e sucessiva aplicação aos ingredientes do andamento em foco

---

<sup>57</sup> Trata-se de um exercício de imitação e improvisação combinados que permite desenvolver a destreza no uso de escalas e elementos técnicos complexos de uma forma exploratória. O objetivo deste exercício é criar uma sensação de “à vontade” e fluidez com todos os elementos da peça.

## **Semana 2**

*(La fontaine D'Arethuse)*

### Aula 3

- a) Trabalho técnico-auditivo: Revisão das escalas aprendidas na semana anterior, pequenas improvisações com as escalas e exercícios com ritmos e arcaças diferentes utilizando o exercício “*call and response*” de P. Harris;
- b) Trabalho técnico: Exercícios de extensão de dedos, exercícios de trilos e excertos de exercícios de escalas em harmónicos, aplicados aos ingredientes da peça;
- c) Abordagem de forma performativa: com intuito de conectar as diferentes transições de tempos e carácter, criar uma imagem do andamento no seu todo e proporcionar uma experiência performativa;
- d) Exercícios de memorização de trechos;

### Aula 4

- a) Trabalho técnico-auditivo: Abordagem ao andamento em conjunto com o piano, trabalhando elementos essenciais de conjunto e som;
- b) Trabalho técnico-auditivo: exercícios e improvisação com acordes e ingredientes da peça para trabalhar afinação e sonoridades em conjunto com o piano;
- c) Trabalho de técnico-auditivo: Junção de trechos devidamente identificados com atenção à notação do compositor relacionada com as flutuações das linhas (rubatos, ritenutos, cores, carácter e dinâmicas) em conjunto com o piano;

## **Semana 3**

*(Narcisse)*

### Aula 1

- a) Trabalho técnico-auditivo: Escala de Fá # M e m, com terceiras, sextas, oitavas e cromática do livro de E. Gilels;

- b) Trabalho técnico-auditivo: Escala pentatónica a começar em Fá #, (objetivo de aprender esquemas de dedilhações e desenvolver uma noção intervalar diferente da habitual escala M e m), exercícios e improvisações;
- c) Trabalho técnico cordas duplas: exercício com quartas e com sétimas utilizando ingredientes do andamento em questão;
- d) Introdução à peça: Leitura e identificação dos elementos básicos presentes na peça e aspetos técnicos que representem possíveis dificuldades, desmontando-os. Debate sobre o andamento *Narcisse*, no que concerne aos seus temas, cores, texturas e ideia programática;

## Aula 2

- a) Trabalho técnico-auditivo: pequenas improvisações com as escalas abordadas na aula anterior e exercícios com ritmos e arcadas diferentes utilizando o exercício “*call and response*” de P. Harris;
- b) Seleção e divisão dos três temas e trabalho dos mesmos, procurando diferentes sonoridades e contrastes, pequenos exercícios de exploração de dinâmicas e cores, elementos expressivos e gestão do arco, trabalho de memorização de trechos da peça;
- c) Trabalho técnico: exercícios de cordas dobradas selecionados do livro de O. Sevcik op.9 englobando intervalos de 2<sup>as</sup>, 4<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup>. Pequena improvisação e sucessiva aplicação aos ingredientes do andamento em foco;
- d) Trabalho técnico: exercícios de vibrato e de mudanças de posição englobando os ingredientes da peça;

## Semana 4

(*Narcisse*)

## Aula 3

- a) Trabalho técnico-auditivo: Revisão das escalas aprendidas na semana anterior, pequenas improvisações com as escalas e exercícios com ritmos e arcadas diferentes utilizando o exercício “*call and response*” de P. Harris;

- b) Trabalho técnico: continuação do trabalho de exercícios de cordas dobradas englobando os intervalos de 2<sup>as</sup>, 4<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup>. Pequena improvisação e sucessiva aplicação aos ingredientes do andamento em foco; exercícios de memorização;
- c) Abordagem de forma performativa: com intuito de conectar as diferentes transições de tempo e carácter, criar uma imagem do andamento no seu todo e proporcionar uma experiência performativa;

#### Aula 4

- a) Trabalho técnico-auditivo: Abordagem ao andamento em conjunto com o piano, trabalhando elementos essenciais de conjunto, fraseio e fusão de som;
- b) Trabalho técnico-auditivo: exercícios e improvisação com acordes e ingredientes da peça para trabalhar afinação e sonoridades em conjunto com o piano;
- c) Trabalho técnico-auditivo: Junção de trechos devidamente identificados com atenção à notação do compositor relacionada com as flutuações das linhas (rubatos, ritenutos, cores, carácter e dinâmicas) em conjunto com o piano;

### **Semana 5**

*(Dryads & Pan)*

#### Aula 1

- a) Trabalho técnico-auditivo: Escala de Ré M e m, com terceiras, sextas, oitavas e cromática do livro de E. Gilels. Revisão da escala pentatónica com início em Ré;
- b) Trabalho técnico e de som: exercícios de extensão de dedos. Improvisação sobre harmónicos naturais e harmónicos artificiais, utilizando de trechos e elementos da peça;
- c) Trabalho técnico: exercícios retirados do livro de D. Dounis para trabalhar pizzicato de mão esquerda, improviso e exploração do som e técnica de pizzicato;
- d) Introdução à peça: Leitura e identificação dos elementos básicos presentes na peça e aspetos técnicos que representem possíveis dificuldades, desmontando-os.

Debate sobre o andamento *Dryads et Pan*, no que concerne aos seus temas, cores e texturas e ideia programática;

## Aula 2

- d) Trabalho técnico-auditivo: pequenas improvisações com as escalas abordadas na aula anterior e exercícios com ritmos e arcadas diferentes utilizando o exercício “*call and response*” de P. Harris;
- e) Seleção e divisão dos quatro temas principais de *Dryads* e trabalho dos mesmos, procurando diferentes sonoridades e contrastes, pequenos exercícios de exploração de dinâmicas e *ponticello* e gestão do arco; exercícios de memorização;
- f) Trabalho técnico: exercícios de trilos e tremolos selecionados do livro de D. Dounis, pequena improvisação e sucessiva aplicação aos ingredientes do andamento em foco;

## Semana 6

(*Dryads & Pan*)

## Aula 3

- a) Trabalho técnico-auditivo: Revisão das escalas aprendidas na semana anterior, pequenas improvisações com as escalas e exercícios com ritmos e arcadas diferentes utilizando o exercício “*call and response*” de P. Harris;
- b) Trabalho técnico-auditivo: continuação do trabalho de aulas anteriores incluindo alguns exercícios de cordas dobradas englobando os intervalos de 2<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup>. Pequena improvisação e sucessiva aplicação aos ingredientes do andamento em foco, jogando com movimentos e esquemas cromáticos;
- c) Seleção e divisão dos quatro temas principais de *Pan* e trabalho dos mesmos, procurando diferentes sonoridades e contrastes, pequenos exercícios de exploração de dinâmicas, *glissandi* e gestão do arco; exercícios de memorização;

- d) Abordagem de forma performativa: com intuito de conectar as diferentes transições de tempo e carácter, criar uma imagem do andamento no seu todo e proporcionar uma experiência performativa;

#### Aula 4

- d) Trabalho técnico-auditivo: Abordagem ao andamento em conjunto com o piano, trabalhando elementos essenciais de conjunto e fusão de som;
- e) Trabalho técnico-auditivo: exercícios e improvisação com acordes e ingredientes da peça para trabalhar afinação e sonoridades em conjunto com o piano;
- f) Trabalho de técnico-auditivo: Junção de trechos devidamente identificados com atenção à notação do compositor relacionada com as flutuações das linhas (*rubatos*, *ritenutos*, cores, carácter e dinâmicas) em conjunto com o piano;

## **12. Reflexão crítica sobre os resultados da abordagem**

Após uma cuidadosa observação e análise do trabalho de preparação realizado com o Aluno C durante o ano letivo 2019/20, pude constatar que a abordagem proposta promoveu e incentivou o desenvolvimento de várias competências a nível técnico-motor, auditivas-motoras e técnico-expressivas. A utilização e adaptação do conceito da Aprendizagem Simultânea de Paul Harris provou ser de grande valor e utilidade, pois promoveu a confiança, motivação e estabilidade geral do aluno, mesmo em tempos de quarentena, até ao momento da abordagem à obra *Mythes*.

Através desta abordagem, foi possível trabalhar aspetos da técnica instrumental de uma forma criativa e conectada com a música. Infelizmente, não pude avaliar nem observar os resultados desta abordagem numa perspetiva de *performance* ou desempenho em audição, uma vez que não se pôde realizar ensaios com piano nem apresentações públicas. Contudo, o aluno manteve-se motivado e demonstrou interesse em continuar a estudar e a aperfeiçoar a obra *Mythes* para eventualmente utilizá-la na sua apresentação final na Prova de Aptidão Profissional da EPM no próximo ano letivo 2020/21.

### 13. Conclusão

As práticas e o processo de investigação presentes nesta abordagem pedagógica e descritas ao longo deste trabalho de investigação, podem oferecer aos professores de instrumento, recursos e ideias para aplicar em contextos semelhantes com os seus alunos.

O estudo-caso levado a cabo durante esta investigação, permitiu auferir vários conhecimentos no que concerne à aplicabilidade da obra *Mythes* de K. Szymanowski em contexto educativo. Para esta etapa da investigação foi fundamental poder observar um aluno do 12.º ano durante o estágio do ensino especializado e experimentar com o mesmo diferentes estratégias e conceitos na sua aprendizagem.

Receio que a amostra dos questionários tenha sido pouco significativa, uma vez que as respostas ao questionário português foram em menor quantidade que o esperado. A razão para tal poderá dever-se a inúmeros fatores. Alguns colegas revelaram sentir-se intimidados ou desmotivados em preencher o inquérito pelo facto de não conhecerem bem o compositor. Temo que esse fator tenha tido um papel relevante na quantidade e género de respostas ao inquérito em Portugal. Por esse motivo, seria interessante refazer os inquéritos, transformando-os em entrevistas e retirar uma amostra geográfica apenas portuguesa. Deste modo, seria possível obter informações mais aprofundadas e com um peso mais significativo no que se refere à contextualização desta investigação no âmbito do ensino artístico especializado em Portugal. Não obstante, espero que este trabalho possa servir de estímulo para futuras investigações que pretendam aprofundar o conhecimento sobre a aplicabilidade desta obra no contexto pedagógico e sobre o seu potencial como ferramenta no desenvolvimento de competências no violino.

É importante referir que há uma variável que não pode ser controlada, que é o nível técnico e de assimilação de bases com que os alunos chegam até nós no ensino secundário, quando provenientes de outras escolas. Esta variável, juntamente com outros fatores diretamente ligados aos alunos, pode interferir na aplicabilidade da obra *Mythes* dentro do contexto de ensino de competências numa fase anterior ao ensino superior.

É também possível concluir que o *standard* (ou padrão, comum) é um conceito que implica variabilidade no tempo e na época. Esta questão pode ser confirmada pelos testemunhos do pedagogo e violinista Leopold Auer, tomando como exemplo as Sonatas e Partitas para violino solo de J. S. Bach.: “(...) *David and Joachim were the first to make a breach in the approved and sanctioned violin programme of their time.*” Graças a

Ferdinand David, estas obras foram pela primeira vez editadas e publicadas pela editora Simrock em 1802. Entretanto, as ditas obras caíram em esquecimento até Joseph Joachim ter começado a estudá-las e a executá-las em concerto. Graças à sua ampla divulgação, as Sonatas e Partitas para violino solo de J. S. Bach integram atualmente o programa *standard* de violino como parte fundamental do desenvolvimento do violinista.

A realização deste trabalho permitiu-me aprofundar o conhecimento sobre as obras escritas para violino do início do século XX e, em particular, da música de K. Szymanowski. Tendo conhecimento do seu potencial para o ensino de competências técnico-motoras, tomei ainda consciência do seu potencial na aquisição de competências expressivas e no desenvolvimento de uma identidade própria, no que concerne o desenvolvimento da inteligência e criatividade musical do aluno na interpretação desta obra e na descoberta de recursos expressivos do violino. Tendo em conta este fator, não podemos negar que a obra *Mythes* de K. Szymanowski poderá, num futuro próximo, vir a fazer parte do repertório *standard* de violino no contexto de aprendizagem e abordagem a obras do início do século XX.

## Bibliografia

- Auer, L. (2017). *Violin Playing as I Teach It*. New York: Dover Publications Inc.
- Broadfoot, M. (2014). "A new mode of Expression": Karol Szymanowski's first violin concerto Op. 35 within a Dionysian context [Tese Doutorado].
- Chylińska, T. (1997). Letter to Zofia Kochanska, 5th March 1930. In *Karol Szymanowski: Korespondencja/ Letters vol III 1927-1931*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Cooper, M. (1974). *The New Oxford History of Music, vol. X: The Modern Age 1890-1960*. New York: Oxford University Press.
- Coutinho, C. P. (2014). *Metodologia de Investigação em Ciências sociais e Humanas: Teoria e prática*. Coimbra: Almedina S.A.
- Coutinho, C., Sousa, A, Dias, A, Bessa F., Ferreira M. J.& Vieira, S. (2009). Psicologia, Educação e Cultura. *Investigação-Ação: Metodologia Preferencial nas práticas Educativas*, vol. XIII, pp. 445-479.
- Galamian, I. (2018). *Principles of violin playing and teaching*, New York: Dover Publications Inc.
- Gillies, M. (1992). *Stylistic Integrity and Influence in Bartok's works: The case of Szymanowski*. Retirado de: International Journal of Musicology, vol 1: [www.jstor.org/stable/24617785](http://www.jstor.org/stable/24617785). Acedido em: janeiro de 2020
- Harris, P. (2014). *Simultaneous Learning, The definitive guide*. London: Faber Music.
- Ho, F. K. (2000). *The Violin Music of Karol Szymanowski*. [Tese de Mestrado] University of Alberta. Library release form.
- Hyojin, A. (2008). *Karol Szymanowski's Musical language in Myths for violin and piano, op. 30*. [Tese de Mestrado].
- Iwanicka-Nijakowska, A. (2007). *Culture.pl. Myths Op. 30 - Karol Szymanowski* Retirado de: <https://culture.pl/en/work/myths-op-30-karol-szymanowski#1>. Acedido em: janeiro de 2020
- Johnson, S. (2014, 05 23). *Discovering Music: Szymanowski and Lutosławski*. [Podcast Áudio] Retirado de: BBC Podcast: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p01znbyv>. Acedido em: janeiro de 2020
- Lutoslawski. (2007). On composers and Musicians. In W. Lutosławski, *Lutosławski on Music* (p. 372). Maryland, USA: Scarecrow Press.
- Ovid, t. S. (2018). *Metamorphoses*. Global Grey E-books.
- Pereira, F. (2017, dezembro 7). Retirado de: *A ética na investigação em Educação* [Post em blog Web]: <https://fabriciopereiraieul.wixsite.com/omeuapa/single-post/2017/12/07/A-ética-na-investigação-em-educação> Acedido em: março de 2020
- Samson, J. (1990). *The music of Szymanowski*. London: Kahn and Averil.

- Sarnawska, M. (2008). *Paweł Kochański – A Universal Artist*. Musical magazine: *Musicalia* V, *American Notebook* 1. Retirado de: <http://demusica.edu.pl/muzykalia-v-zeszyt-amerykanski-1/> Acedido em Maio 2021
- Skowron, Z. (2004, fevereiro 17). “Witold Lutosławski - a classic of XXth-century music”. *Culture Pl*. Retirado de: <https://culture.pl/en/article/witold-lutoslawski-a-classic-of-xxth-century-music> Acedido em março 2020
- Taruskin, R. (2009). *Music in the early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press.
- Thomas, A. (2007). “One Last Meeting:Lutosławski, Szymanowski and the Fantasia”. Retirado de: *onpolishmusic.com*: <https://onpolishmusic.com/articles/%E2%80%A2-lutoslawski-articles/%E2%80%A2-one-last-meeting-2007/> Acedido em março de 2020
- Wigmann, A. (2016). *Karol Szymanowski: Correspondence, Volume I 1902-1919*. Smashwords.
- Zdzislaw Jachimecki, O. K. (1922). Karol Szymanowski. “The musical quarterly” Vol. 8 (1). *Oxford Journals*, 23-37.
- Zielinsky, R. (2005). Karol Szymanowski (1882-1937): “The father of Contemporary Choral Music”. *The Choral Journal*, 8-24.

# Anexos

## Anexo 1 – Escala de tons inteiros do método de I. Galamian

### 13

### The Whole-Tone Scale

ON ONE STRING

Groups of twelve notes. PATTERNS: B1, B2, B3, B4, B6, B12  
R1, R2, R3, R4, R6, R12

Primary Patterns:



*Also slur two measures.*

*Play on all four strings.*



ACROSS THE STRINGS

Patterns as above.



14

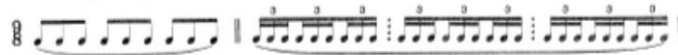
A Few Non-Traditional Scales and Arpeggios

The scales and arpeggios in this section are intended as introductory study material for contemporary music. Each exercise is built from a basic interval or series of intervals indicated by the lower bracket and regularly repeated at a definite interval-distance shown by the upper bracket. The resulting non-traditional sequences provide a technical basis for an approach to present-day music.

SCALES

Groups of nine notes. PATTERNS: *B1, B3, B9*  
*R1, R3, R9*

Primary Patterns.



The image contains six staves of musical notation, each representing a different scale or arpeggio. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The scales are constructed from groups of nine notes. Fingerings (1-3) are indicated above the notes. Interval markings (1, 3, 8) are shown above the notes, indicating the distance between notes. The scales are: 1) A scale starting on A4, with intervals 1, 3, 8. 2) A scale starting on B-flat4, with intervals 1, 3, 8. 3) A scale starting on C5, with intervals 1, 3, 8. 4) A scale starting on D5, with intervals 1, 3, 8. 5) A scale starting on E5, with intervals 1, 3, 8. 6) A scale starting on F5, with intervals 1, 3, 8. Each staff ends with a double bar line.

### Anexo 3 – Terceiras menores cromáticas do método de I. Galamian

4

1/ C

#### C. Chromatic Minor Thirds

Groups of 12 notes

1 <sup>D only</sup>  
G

2 <sup>A only</sup>  
D

### Anexo 3.1 – Terceiras maiores cromáticas do método de I. Galamian

1/ D

#### D. Chromatic Major Thirds

Groups of 12 notes

1 <sup>D only</sup>  
G

2 <sup>E only</sup>  
A

5

### Anexo 3.2 – Escala de tons inteiros em terceiras do método de I. Galamian

#### E. Whole Tone Scale

Groups of 8 notes

GMC. 1.2562

### Anexo 3.3 – Exercícios de extensões em terceiras do método de I. Galamian

#### G. Extensions

Groups of 6 notes

\* Keep 1st finger down through each measure.

This exercise may be continued into higher positions.

### Anexo 4 – Harmônicos duplos em escalas em terceiras do método de I. Galamian

24

## IX. DOUBLE HARMONICS

#### A. Scales in Thirds

Groups of 8 notes

Sounding pitch

1 C major

2 D major

**Anexo 5 – Escala em harmônicos simples do método de D. Dounis**

Nouveau doigté pour les gammes en sons harmoniques simples. | Neuer Fingersatz für Tonleitern in einfachen Flageolett-Tönen. | New Fingering for scales in simple Harmonics.

2) a) b) c) d) e)

**Anexo 5.1 – Arpejos em harmônicos simples de D. Dounis**

sons harmoniques à toute personne qui eût un archet lourd. | geolett-Tönen.

A. SONS HARMONIQUES SIMPLES. | A. EINFACHE FLAGEOLETT TÖNE. | A. SINGLE HARMONICS.

1) a) b)

**Anexo 5.2 – Exercícios de harmônicos duplos- parte 1 do método de D. Dounis**

B. SONS HARMONIQUES DOUBLES. | B. DOPPEL FLAGEOLETT-TÖNE. | B. DOUBLE HARMONICS.

1) a) b) c) d) e) f)

Anexo 5.3 – Exercícios de harmônicos duplos- parte 2 do método de D. Dounis

The image displays two musical exercises, labeled 2) a) and b), written on a single treble clef staff. Both exercises are in common time (C) and consist of a sequence of chords. Exercise a) features a series of chords with double harmonics, where the upper voice contains two notes of the same pitch. Exercise b) follows a similar pattern but with different chord voicings. The notes are clearly marked with stems and flags, and the double harmonics are indicated by two notes on the same line or space. The exercises are presented in a clean, black-and-white format, typical of a music manuscript.

Anexo 6 – Primeiro exercício fundamental de independência de dedos do método de D. Dounis

THE ABSOLUTE INDEPENDENCE OF THREE FINGERS.

FIRST FUNDAMENTAL EXERCISE

1st, 2nd and 3rd fingers: ACTIVE. 4th finger: PASSIVE.

Musical notation for the first fundamental exercise. It consists of two staves. The treble staff has a 4/4 time signature and contains four measures of music. The notes are G4, A4, B4, and C5. Fingerings are indicated as 0, 3, 0, 3. The bass staff contains four measures of music with notes G3, A3, B3, and C4. Fingerings are indicated as 1, 1, 1, 1. A '2' is written below the first two notes of the bass staff, indicating a second finger.

NINETEEN MODIFICATIONS.

Musical notation for nineteen modifications of the first fundamental exercise, numbered 1 through 9. Each modification is presented in two staves (treble and bass clef). The exercises are variations of the first exercise, with different rhythmic patterns and fingerings. The first modification (1) shows a sequence of notes G-A-B-C with fingerings 0-3-0-3. The second modification (2) shows a sequence of notes G-A-B-C with fingerings 0-3-0-3. The third modification (3) shows a sequence of notes G-A-B-C with fingerings 0-3-0-3. The fourth modification (4) shows a sequence of notes G-A-B-C with fingerings 0-3-0-3. The fifth modification (5) shows a sequence of notes G-A-B-C with fingerings 0-3-0-3. The sixth modification (6) shows a sequence of notes G-A-B-C with fingerings 0-3-0-3. The seventh modification (7) shows a sequence of notes G-A-B-C with fingerings 0-3-0-3. The eighth modification (8) shows a sequence of notes G-A-B-C with fingerings 0-3-0-3. The ninth modification (9) shows a sequence of notes G-A-B-C with fingerings 0-3-0-3. The exercises are numbered 1 through 9, with some numbers appearing in circles.

**Anexo 6.1 – Segundo exercício fundamental de independência de dedos do método de D. Dounis**

**SECOND FUNDAMENTAL EXERCISE**

1st, 2nd and 4th fingers: ACTIVE. 3rd finger: PASSIVE.

**NINETEEN MODIFICATIONS.**

**Anexo 6.2 – Terceiro exercício fundamental de independência de dedos do método de D. Dounis**

**THIRD FUNDAMENTAL EXERCISE**


1st, 3rd and 4th fingers: ACTIVE. 2nd finger: PASSIVE.

**NINETEEN MODIFICATIONS.**

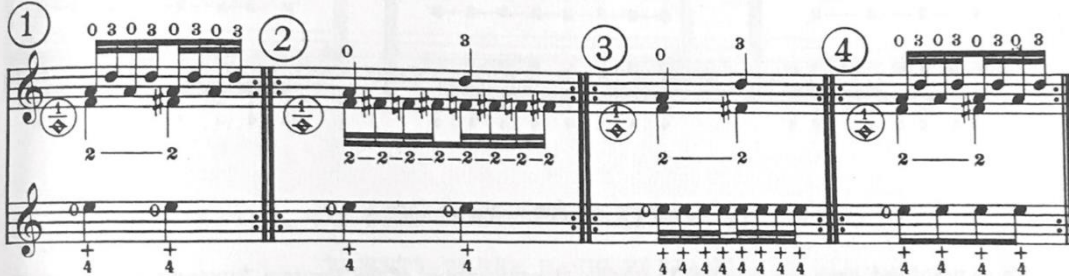
Anexo 6.3 – Quarto exercício fundamental de independência de dedos do método de D. Dounis

**FOURTH FUNDAMENTAL EXERCISE**

2nd, 3rd and 4th fingers: ACTIVE. 1st finger: PASSIVE.



**NINETEEN MODIFICATIONS.**



The image displays musical notation for guitar exercises. The top section is titled "FOURTH FUNDAMENTAL EXERCISE" and includes the instruction "2nd, 3rd and 4th fingers: ACTIVE. 1st finger: PASSIVE." The notation consists of two staves in 4/4 time. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 0, 2, 3, and 4. The bottom section is titled "NINETEEN MODIFICATIONS" and shows four numbered variations (1, 2, 3, 4) of the exercise, each with its own set of fingerings and a 4/4 time signature.

Anexo 7 – Exercícios preparatórios para tremolos e trilos duplos em sextas e quartas do método de D. Dounis: 1º e 2º dedos

4

V

FIRST AND SECOND FINGERS.

A - Sixths

Exercises ② to ⑧ are to be practised in the same way as exercise ①, from a) to d).-

B - Fourths

etc.

To be practised in the same way as exercises ① to ⑧ of the Sixths.-

Anexo 7.1 – Exercícios preparatórios para tremolos e trilos duplos em sextas e quartas do método de D. Dounis: 3º e 4º dedos

225

VI  
THIRD AND FOURTH FINGERS.

A -Sixths

Exercises ② to ⑧ are to be practised in the same way as exercise ①, from a) to c).-

B Fourths

etc.

To be practised in the same way as exercises ① to ⑧ of the Sixths.-

Anexo 7.2 – Exercícios preparatórios para tremolos e trilos duplos em oitavas do método de D. Dounis: 1º e 4º dedos

VIII  
FIRST AND FOURTH FINGERS.

A - Octaves

① a) 3 0 4 1      b) 2 3 3 0 4 1      c) 3 0 4 1

② 4 1 3 0      ③ 3 0 4 3 4 1

④ 4 3 4 3      ⑤ 3 0 4 3 4 3 4 1

⑥ 3 0 4 1 3 0 4 1 3 0      4 1 3 0 4 1 3 0 4 1

⑦ 3 4 3 4      0 1 0 1

⑧ 4 3 4 3      1 0 1 0

Exercises ② to ⑧ are to be practised in the same way as exercise ①, from a) to c).-

B - Tenths

① a) 3 0 4 1      etc.

To be practised in the same way as exercises ① to ⑧ of the Octaves.-

C - Unisons

① a) 0 1      etc.

To be practised in the same way as exercises ① to ⑧ of the Octaves.-



## Anexo 8 – Plano anual de atividades da AML

PLANO ANUAL DE ATIVIDADES - ANO LETIVO 2019/2020					
Nº	ATIVIDADES			PARTICIPANTES	DESTINATÁRIOS
	Data	Local	Nome		
1	14/10/2019	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade Escolar
2	17/10/2019	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade Escolar
3	18/10/19	AML	Audição de Guitarra	Professores e Alunos da Classe de Guitarra	Comunidade Escolar
4	22/10/2019	AML	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade Escolar
5	23/10/2019	AML	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade Escolar
6	24/10/2019	AML	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
7	05/11/2019	AML	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
8	12/11/2019	AML	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
9	11/18/19	AML	Audição de Guitarra	Professores e Alunos da Classe de Guitarra	Comunidade Escolar
10	20/11/2019	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade Escolar
11	21/11/2019	AML	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
12	24/11/2019	Igreja de Santo Condestável	Concerto de Santa Cecília	Professores e Alunos das Classes de Violino, Orquestra e Camerata	Público em geral
13	26/11/2019	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade Escolar
14	04/12/2019	AML	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade Escolar
15	05/12/2019	AML	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade Escolar
16	12/12/2019	AML	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade Escolar
17	13/12/2019	AML	Audição de Guitarra	Professores e Alunos da Classe de Guitarra	Comunidade Escolar
18	14/12/2019	Auditório do Externato São José	Concerto de Natal AML	Todos os Alunos e Professores	Comunidade Escolar
19	16/12/2019	Banco de Portugal	Concerto de Natal	Orquestra Os Violinhos	Evento privado

20	17/12/2019	Escola Básica Paula Vicente	Festa de Natal da Escola Paula Vicente	Alunos da Escola Básica Paula Vicente	Comunidade Escolar
21	18/12/2019	AML	Audição de Violino e Flauta	Professores e Alunos da Classe de Violino e Flauta	Comunidade Escolar
22	20/12/2019	AML	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
23	20/12/2019	Auditório do Externato São José	Concerto de Natal	Orquestra Os Violinhos	Evento privado
24	21/12/2019	Igreja da Encarnação	Concerto de Natal	Orquestra Os Violinhos	Público em geral
25	29/01/2020	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade Escolar
26	30/01/2020	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade Escolar
27	03/02/2020	AML	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
28	07/02/2020	AML	Audição de Guitarra	Professores e Alunos da Classe de Guitarra	Comunidade Escolar
29	10/02/2020	AML	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
30	16/02/2020	Palácio da Ajuda	Concerto	Orquestras, Coro e Música de Câmara	Público em geral
31	17/02/2020	AML	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade Escolar
32	19/02/2020	AML	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade Escolar
33	27/02/2020	AML	Audição de Flauta	Professores e Alunos da Classe de Flauta	Comunidade Escolar
34	29/02/2020	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade Escolar
35	3 a 5/03/2020	Londres	Music & Drama Education Expo	Professores Coordenadores de Departamento	Coordenadores de Departamento
36	18/03/2020	AML	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade escolar
37	20/03/2020	AML	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade escolar
38	21 e 22/03/2020	AML	Masterclasse com a Professora Ana Valente	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade escolar
39	23/03/2020	AML	Audição de Guitarra	Professores e Alunos da Classe de Guitarra	Comunidade escolar
40	24/03/2020	AML	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade escolar
41	25/03/2020	AML	Concerto	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade escolar
42	27/03/2020	AML	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade escolar
43	27 a 29/03/2020	Pousada Juventude de Santa Cruz	Estágio de Orquestras	Professores e Alunos das Classes de Guitarra, Orquestra e Camerata	Público em geral
44	1 a 5/04/2020	AML	Festival do Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Público em geral
45	22/04/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
46	23/04/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar

47	24/05/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
48	25/04/2020	Centro Cultural de Belém	Concerto nos Dias da Música	Orquestra Os Violinhos	Público em geral
49	04/05/2020	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade escolar
50	06/05/2020	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade escolar
51	08/05/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
52	09/05/2020	Teatro Tivoli	Concerto em forma de Poema	Todos os Alunos e Professores	Público em geral
53	21/05/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
54	22/05/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
55	26/05/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
56	29/05/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
57	29/05/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade Escolar
58	02/06/2020	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade escolar
59	04/06/2020	AML	Audição de Violoncelo	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Comunidade escolar
60	23/06/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
61	29/06/2020	Plataforma ZOOM	Concerto Kabalevskiy	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade Escolar
62	02/07/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Violino	Professores e Alunos da Classe de Violino	Comunidade Escolar
63	04/07/2020	Casa da Música, Porto	Maratona dos Violoncelistas	Professores e Alunos da Classe de Violoncelo	Público em geral
64	06/07/2020	Plataforma ZOOM	Audição de Piano	Professores e Alunos da Classe de Piano	Comunidade Escolar
65	06 a 10/07/2020	AML	Oficinas Musicais de Verão	Todos os Alunos e Professores	Comunidade escolar
66	10 e 11/07/2020	Auditório do Externato São José	Festival AML	Todos os Alunos e Professores	Público em geral

### Projetos/Parcerias

Nº	Data	Nome	Parceiros	Local	Participação de alunos da AML?	Promovida pela AML?
1	Ano letivo	Visitas de estudo a concertos	Fundação Gulbenkian	Fundação Gulbenkian	Sim	Não
2	Março.2020	Estágio Orquestra Os Violinhos	Pousada de Juventude	Almada	Sim	Sim
3	Março.2020	Dias da Guitarra	Dejan Ivanovich	AML	Sim	Sim
4	Maio.2020	Masterclasse de Piano	Prof. Ana Valente	AML	Sim	Sim
5	Julho.2020	Oficinas Musicais de Verão	Museu dos	AML	Sim	Sim
6	Julho.2020	Digressão internacional	Orquestra Os Violinhos	Grécia	Sim	Sim
7	Julho.2020	Festival AML	Museu dos Coches	Grécia	Sim	Sim

### Concursos

Nº	Data	Nome	Participantes	Premiados AML	Participação de alunos da AML?	Promovida pela AML?
1	Maio.19	Concurso Vasco Barbosa	Alunos de Violino	Susana Reis (1.º Prémio)	Sim	Não
2	Julho.19	Concurso Internacional Cidade do Fundão	Alunos de Piano, Violino e Violoncelo	António Nahak Borges (2.º Prémio) António Seara Mendes (2.º Prémio) Beatriz Rosão (3.º Prémio) Gonçalo Francisco (2.º Prémio)	Sim	Não
3	Julho.19	Paços Premium	Alunos de Violoncelo	António Seara Mendes (M. Honrosa) Gonçalo Francisco (1.º Prémio)	Sim	Não
4	Julho.19	Prémio Jovens Músicos	Alunos de Violino	Mariana Sousa Veloso (2.º Prémio)	Sim	Não
5	Julho.20	Concurso Piano Oeiras	Alunos de Piano	António Nahak Borges (1.º Prémio) Leonor Rodrigues (3.º prémio)	Sim	Não

Eventos assinalados a roxo foram cancelados devido às restrições decorrentes da pandemia.

## Anexo 9 – Plano anual de atividades da EPM



Plano Letivo 2019/2020			
1º Período			
Data	Horário	Atividade	Observações
10 de setembro de 2019	18h	Reunião Geral de Professores	
16 de setembro de 2019	14h30	Receção aos novos alunos	7º e 10º anos
	15h	Reuniões - Diretores de Turma e Encarregados de Educação	7º, 8º, 9º e 10º anos
	16h	Reuniões - Diretores de Turma e Encarregados de Educação	11º e 12º anos
	19h	Cerimónia de Início do Ano letivo <b>Concerto de Professores</b>	Local a confirmar
A definir por cada grupo no início de Setembro de 2019	A definir	Exames Intercalares de Instrumento	Todos os anos letivos Não haverá paragem de aulas da componente sócio-cultural
9 a 11 de dezembro de 2019	A definir	Audições/ Exames de Música de Câmara	11º e 12º anos
12 a 17 de dezembro de 2019	A definir	Audições/ Exames de Instrumento	Todos os anos letivos Não haverá aulas da componente sócio cultural
18, 19 e 20 de dezembro de 2019	A definir	Ensaio de Orquestra e coro	Todos os anos letivos
20 de dezembro de 2019	18h	Concerto de Natal ( sala a designar)	Todos os anos letivos
21 de dezembro de 2019 (a confirmar)	A definir	Concerto OCM - Teatro S.Luiz	Alunos participantes a definir
18, 19 e 20 de dezembro de 2019	A definir	Época de Recuperação de módulos	Disciplinas da componente sócio cultural - todos os anos letivos



Plano Letivo 2019/2020			
2º Período			
Data	Horário	Atividade	Observações
6 de janeiro de 2020		Início do 2º período	Todos os anos letivos
17 a 21 de fevereiro de 2020	Concerto - dia 21 Horários a definir	Semana Estúdio EPM	Para todos os anos letivos. Não haverá aulas da componente sócio cultural
24, 25 e 26 de fevereiro de 2020		Interrupção letiva de Carnaval	Todos os anos letivos
A definir por cada grupo no início de Setembro de 2019	A definir	Exames Intercalares de Instrumento	Todos os anos letivos. Não há paragem de aulas da componente sócio-cultural
9 a 14 de março de 2020	A definir	Defesa dos trabalhos escritos da PAP	12º ano
16 de março de 2020	A definir	Concurso Jovem Solista EPM/Prémio INATEL	11º e 12º anos
17 de março de 2020	A definir	Concurso Jovem Solista Júnior EPM	9º ano
16 a 19 de março de 2020	A definir	Audições/ Exames de Música de Câmara	11º e 12º anos
23 a 25 de março de 2020	A definir	Audições/ Exames de Instrumento	Para todos os anos letivos Não haverá aulas da componente sócio cultural
26 de março de 2020	A definir	Ensaio de Orquestra e coro	Todos os anos letivos
27 a 30 de março de 2020	A definir	III Estágio de Páscoa EPM	Todos os anos letivos + participantes externos
30, 31 de março, 1 e 2 de abril de 2020	A definir	Época de Recuperação de módulos	Disciplinas da componente sócio cultural - todos os anos letivos

Plano Letivo 2019/2020			
3º Período			
Data	Horário	Atividade	Observações
14 de abril de 2020		Início do 3º período	Todos os anos letivos
A definir por cada grupo no início de Setembro	A definir	Exames Intercalares de Instrumento - 7º, 8º, 9º, 10º e 11º anos	Não haverá paragem de aulas da componente sócio-cultural
18 a 22 de maio de 2020	A definir	Defesa dos trabalhos escritos da PAP	9º ano
25 a 28 de maio de 2020	A definir	Audições/ Exames de Música de Câmara	11º e 12º anos
1 a 4 de junho de 2020	A definir	Exames de Instrumento - 9º, 11º e 12º anos	Não haverá aulas da componente sócio cultural (9º, 11º e 12º anos)
5 a 9 de junho de 2020	A definir	Exames de Instrumento - 7º, 8º e 10º anos	Não haverá aulas da componente sócio cultural ( todos os anos letivos)
5 a 12 de junho de 2020	A definir	-7º, 8º e 11º anos - atividades a definir - 9º e 12º anos - Preparação para o recital da PAP	
15 a 21 de junho de 2020	A definir	Recitais da PAP	9º e 12º anos
15 a 27 de junho de 2020	A definir	Ensaios de Orquestra e coro	Todos os anos letivos. Alunos do 9º e 12º anos integrarão os ensaios depois de concluírem o recital da PAP
15 a 19 de junho de 2020	A definir	Época de Recuperação de módulos	Todos os anos letivos
26 de junho de 2020	A definir	Concerto Final do Ano letivo	Todos os anos letivos
29 e 30 de junho, 1, 2 e 3 de julho de 2020	A definir	Época especial de recuperação de módulos	Disciplinas da componente sócio cultural - todos os anos letivos

## Anexo 10 – Parecer do Orientador Cooperante

DE MÚSICA DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR  
DE MÚSICA DE LISBOA

Didática do Ensino Especializado/  
Estágio do Ensino Especializado

### PARECER DO ORIENTADOR COOPERANTE

Nome do Mestrando: Joana Dias	Data: 30/06/2020
Professor Cooperante: Prof. Filipa Poejo	Local: Academia de Música de Lisboa
Professor Orientador (ESML): Prof. Doutor Tiago Neto	

#### Apreciação global qualitativa:

A mestranda Joana Dias foi uma estagiária muito empenhada, interessada e participativa.

Sempre atenta e pontual mostrou ser uma pessoa muito séria, responsável e confiável.

Com os alunos teve sempre uma linguagem acessível e apropriada. Sabe corrigir quando era necessário corrigir e louvar quando era preciso uma palavra de motivação. Mostrou-se preparada, dominando as peças tanto tecnicamente como pedagogicamente. Tem um bom domínio do tempo (durações) de aula. É muito organizada e sabe encontrar soluções para os problemas o que é essencial para manter os alunos motivados e interessados.

Considero que a Joana tem todas as qualidades e a energia e carisma necessários para ser uma professora de sucesso e uma inspiração para os seus alunos.

Desejo-lhe as maiores felicidades.

Data 30/06/2020

O Professor Cooperante

F. P. Poejo