



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de
Lisboa

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

ESTUDO PRÉVIO PARA A REALIZAÇÃO DE

MANUAL DE INICIAÇÃO AO CRAVO

Joana Salvador Bagulho

Mestrado em Ensino da Música

Junho de 2015

Professora Orientadora –Ana Mafalda Castro

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Ana Mafalda Castro, a Cândida Matos professora cooperante no estágio. Aos meus colegas cravistas Cristiano Holtz, Flávia Almeida, Sofia Nereida, Ana Sofia Cascalho, Mafalda Nejmeddine, Júlio Dias, Elsa Santos, Marta Araújo, Eunice Bento, Mário Paulo Alves, Cristiana Spadaro, Diogo Zão, Giancarlo Mongelli, Hélder Sousa, Catarina Trigo, Maria José Barriga, Isabel Calado, João Paulo Janeiro, Paula Peixoto, Yulyia Harasymenko, Yenis Pupo Ávila, pela disponibilidade em responder ao inquérito e a colaboração.

E ainda a António Gonçalves, Ana Mendes, Catarina Santiago Costa, Elisabeth Joyé, Miguel Cardoso, Maria do Mar, Joana Amorim, Nuno Moura e Beatriz Bagulho.

Resumo I

O presente relatório de estágio é um trabalho realizado no âmbito do Mestrado em Ensino Especializado da Música (EEM) da Escola Superior de Música de Lisboa, ministrado na escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa (EMCN), enquanto observadora na classe de cravo da professora Cândida Matos, durante o ano lectivo de 2013/2014. Faz-se uma contextualização da EMCN, uma análise das práticas educativas desenvolvidas pela professora cooperante nas aulas assistidas e as desenvolvidas pela mestrandas nas três aulas leccionadas em cada nível de ensino: Iniciação, Básico e Secundário. Por fim realiza-se uma reflexão crítica sobre o trabalho realizado.

Resumo II

Neste trabalho procura-se conhecer a realidade do ensino nas escolas de música do cravo em Portugal com vista à realização de uma proposta de manual de cravo para as iniciações ao cravo em Português. Na revisão da literatura são definidas questões centrais do trabalho como a génese do movimento de música antiga, as especificidades do ensino do cravo e ainda a importância da improvisação na performance e no ensino da música. Faz-se um levantamento das escolas de música em Portugal e quais leccionam cravo. Para questões relacionadas com o ensino realizou-se um inquérito enviado a 20 professores de cravo. Após a análise das respostas desenvolve-se uma análise crítica de vários manuais de cravo e de piano utilizados pelos professores e por fim realiza-se uma proposta de manual de actividades com base nas conclusões.

Palavras- chave

Música, ensino de cravo, improvisação, manual de cravo, iniciação instrumental.

Abstract I – Pedagogical practice

The present internship report is a research study carried out within the scope of the Mestrado em Ensino Especializado da Música (EEM, MA in Specialized Music Teaching) at Escola Superior de Música de Lisboa, taught in the Music School of the Conservatório Nacional de Lisboa (EMCN), as an observer in Professor Cândida Matos's harpsichord class, throughout the 2013/2014 school year. It provides a contextualization of the EMCN as a whole, an analysis of the educational practices developed by the Cooperating teacher in the observation lessons, as well as those developed by the MA candidate in the three lessons given in each learning stage: Initiation, Elementary and Secondary. Finally, it offers a critical reflection on the work carried out in this teaching context.

Abstract II

The present study aims to survey current practices in the teaching of harpsichord in Portuguese music schools, with a view to putting forward a proposal for a harpsichord beginner-teaching manual, in Portuguese. The state of the art lays out some of the study's driving questions, such as the genesis of the Early Music movement, the specificities of teaching the harpsichord and the importance of improvisation in both musical performance and music teaching. It maps the existing music schools in Portugal, and identifies the ones that teach the harpsichord. To uncover matters related to teaching methods and practices, a survey was sent to twenty harpsichord teachers. Following an analysis of the answers, the study offers a critical analysis of the harpsichord and piano manuals employed by these teachers. Finally, it proposes a practice manual that reflects the conclusions reached in the course of the research.

Keywords (Research)

Music, harpsichord teaching, improvisation, harpsichord manual. Harpsichord beginner-teaching.

ÍNDICE

Secção I - Prática Pedagógica

Introdução	9
1 - Caracterização da escola	11
2 - Caracterização dos alunos	15
3 - Práticas Educativas desenvolvidas	17
4 - Análise crítica da actividade docente	
4.1 - Aulas realizadas no âmbito do estágio	24
4.2 - Estratégias adoptadas no âmbito do estágio	25
5 - Conclusão	33

Secção II – Investigação

1 - Descrição do projecto de investigação	35
2 - Revisão da literatura	
2.1 - Génese do movimento de música antiga	36
2.2 - O ensino do cravo	39
2.3 - A improvisação na performance e no ensino da música	45
3- Metodologia da investigação	
3.1- Elaboração de um inquérito	58
3.2 - Observação crítica de manuais	60
3.3 - Realização de propostas para o manual	60

4 - Apresentação e análise de resultados	
4.1 - Análise das respostas ao inquérito	61
4.2 - Comparação dos manuais	73
4.3 - Conclusões e propostas para o manual	86
Conclusão final	109
Bibliografia	111
Anexos	
<i>Anexo 1: Exemplos de ilustrações para o manual</i>	116
<i>Anexo 2: Fichas de observação</i>	Entregue em CD
<i>Anexo 3: Planos de aula</i>	Entregue em CD

Índice de tabelas

Tabela 1 - Oferta curricular da Escola de Música do Conservatório Nacional	12
Tabela 2 - Regimes de frequência	13
Tabela 3 - Alunos da professora Cândida Matos no ano lectivo de 2013/2014	15
Tabela 4 - Aulas assistidas durante o estágio	16
Tabela 5 - Lista de repertório trabalhado nas aulas assistidas	22
Tabela 6 - Aulas leccionadas durante o estágio	24
Tabela 7 - Lista do repertório trabalhado nas aulas dadas	32
Tabela 8 - Escolas oficiais de música e oferta de ensino de cravo (2014/2015)	62
Tabela 9 - Escolas de música e número de alunos	64
Tabela 10 - Instrumentos nas escolas	66
Tabela 11 - Métodos e manuais utilizados nas aulas	67
Tabela 12 - Métodos de cravo mais utilizados pelos professores	67
Tabela 13 - Métodos de piano mais utilizados pelos professores	67
Tabela 14 - Metodologias de trabalho nas iniciações	69
Tabela 15 - Estratégias de improvisação nas aulas de iniciação	71
Tabela 16 - Análise geral dos manuais	78
Tabela 17 - Conteúdo histórico dos manuais	78
Tabela 18 - Conteúdo em relação a exercícios	79
Tabela 19 - Conteúdo em relação a repertório	79
Tabela 20 - Principais pontos fracos e fortes dos manuais para as iniciações	80
Tabela 21 - Manuais recentes para o trabalho de improvisação	83

Índice de figuras

Figura 1 - Exercício dos cinco dedos	18
Figura 2 - Baixo do <i>Passamezo Antico</i>	27
Figura 3 - Ritmos propostos para a improvisação	27
Figura 4 - Pass'e mezo antico primo versão simplificada	28
Figura 5 - <i>Gavotte</i> em sol maior – Haendel	29
Figura 6 - <i>Gavotte</i> redução harmónica	29
Figura 7 - <i>Gavotte</i> possível realização	30
Figura 8 - Fórmulas para glosar o soprano	30
Figura 9 - Exercício de Heinrich Neuhaus	87
Figura 10 - Imagem de <i>Instruccion de Música sobre la Guitarra Espanõla</i> – BNE	93
Figura 11 - <i>La espanõleta</i> de Gaspar Sanz - tablatura	96

SECÇÃO I – PRÁTICA PEDAGÓGICA

Este relatório de estágio é um trabalho realizado no âmbito do Mestrado em Ensino Especializado da Música da Escola Superior de Música de Lisboa, ministrado na escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa (EMCN), enquanto observadora na classe de cravo da professora Cândida Matos, durante o ano lectivo de 2013/2014.

Introdução

Desde 1913, ano em que Wanda Landowska criou a primeira classe de Cravo na Hochschule für Musik de Berlim, até aos nossos dias, o interesse pelo ensino do cravo sofreu grandes alterações. Numa fase inicial, o ensino da Música Antiga era realizado nas universidades e conservatórios para estudantes que já haviam realizado os estudos num instrumento moderno¹. Nas décadas entre 50 e 80, o ensino do cravo na Europa era realizado como uma especialização ao nível superior, posterior à aprendizagem do piano ou do órgão, estes sim, estudados desde a infância.

Quando iniciei os estudos musicais, no princípio dos anos 80, não havia a opção do estudo do cravo ao nível das iniciações e do ensino básico em Portugal. Mais tarde, em 1996, quando comecei a estudar este instrumento, já havia alguma oferta, ainda que escassa, nos conservatórios de Lisboa e Porto. Recordo que, no âmbito do bacharelato em pedagogia/cravo em cravo, leccionei iniciação ao cravo a crianças, numa parceria com o Instituto Gregoriano de Lisboa.

Hoje em dia, o panorama transformou-se radicalmente. Graças ao empenho de muitos intérpretes e pedagogos, foram criadas escolas de Música Antiga no mundo inteiro onde é facultada uma formação especializada nesta área. A expansão do mercado discográfico, a profusão de festivais e o interesse pelos grupos de Música Antiga ao nível das grandes salas de concerto são um dos factores que mais justificam esta mudança. As crianças ouvem cravo nas suas casas, nos concertos e também nas actividades infantis dos centros culturais. O

¹ É o caso da Schola Cantorum Basiliensis, a primeira escola dedicada ao ensino de instrumentos antigos fundada na Suíça, em 1933. Em Portugal, surge o primeiro curso de interpretação de música antiga em 1947, no Conservatório Nacional, actual EMCN.

número de crianças que optam pelo cravo como primeiro instrumento aumentou consideravelmente desde 1996, ano em que comecei a estudar este instrumento.

Foi, para mim, um grande desafio leccionar cravo a crianças e adolescentes (com idades compreendidas entre os 11 e os 18 anos), visto que a minha experiência de ensino de cravo e de outras matérias relacionadas com a Música Antiga tem decorrido na Escola Superior de Música, com alunos adultos. Nesta escola, lecciono as unidades curriculares de Baixo Contínuo aos cravistas, Técnicas de Acompanhamento aos alunos de Música Antiga (Flauta de Bisel e Traverso) e Introdução aos Instrumentos Históricos/Cravo (como Opção) para além de outras. Assim, tenho alguma experiência na primeira abordagem ao teclado a alunos adultos com idades compreendidas entre os 19 e os 30 anos, que estudam outros instrumentos na área da Música Antiga. Estou igualmente familiarizada com o ensino de alunos pianistas ou organistas com um percurso instrumental já bastante desenvolvido. Iniciei o estudo do Cravo aos 28 anos, após uma aprendizagem como pianista. Consequentemente, não tive a experiência da aprendizagem do cravo durante a infância tendo, por isso, sido extremamente enriquecedora a oportunidade de assistir às aulas da professora cooperante Cândida Matos.

1. Caracterização da escola

1.1- A Escola de Música do Conservatório Nacional

No site oficial da Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, pode ler-se que esta tem como missão “qualificar os alunos através de uma sólida formação nas suas múltiplas vertentes, humanística, científica, histórica, ética, ecológica, estética, artística e musical, capacitando-os para uma opção profissional como músicos” (A.A.V.V., 2009:7).

A escola situa-se no centro de Lisboa, no antigo convento dos Caetanos, em pleno Bairro Alto. Foi João Domingos Bomtempo que, em 1835, criou o Real Conservatório, tendo como modelo o Conservatório de Paris².

Esta escola sofreu várias reformas desde a sua fundação. A primeira dá-se em 1919, com o pianista e professor de piano Vianna da Motta e o compositor Luiz de Freitas Branco. Em 1938, o maestro e compositor Ivo Cruz (1901-1986)³ assume o cargo de director e leva a cabo uma verdadeira renovação do ensino nesta instituição. A partir de 1946, cria uma nova biblioteca, empreende a renovação do salão nobre, realiza diversos cursos e conferências que trazem muitos especialistas nacionais e estrangeiros ao Conservatório. Em 1947, juntamente com Macário Santiago Kastner⁴, cria a primeira classe de interpretação de Música Antiga, na qual se leccionavam estudos em instrumentos históricos como o cravo, o clavicórdio, a viola da gamba e a viola *d'amore*. É também neste momento que surge o curso de viola dedilhada, então designada viola hispânica.

Desde essa data até aos nossos dias, o cravo passa a ser leccionado no Conservatório Nacional. Entre 1947 e 1983, o ensino do cravo e do clavicórdio foi praticado em regime de curso especial. A partir do ano lectivo de 1984/1985, o cravo passou a figurar na lista dos cursos normais do Conservatório Nacional. De 1947 a 1954, o cravo foi leccionado pelo professor Macário Santiago Kastner, que dava igualmente clavicórdio e interpretação de

² Curiosamente, foi no Real Conservatório, que surgiu, pela primeira vez no século XX, a referência ao cravo nas actividades musicais portuguesas com a realização de dois concertos realizados em instrumentos antigos interpretados por Hernâni Braga (Cravo), António Lamas, Louis van Waefelghem (viola d'amor) e Georges Papin (viola da gamba) em 1906 (Nejmeddine, 2005:15).

³ Ivo Cruz (1901-1985) é, juntamente com outras figuras do panorama musical da altura, o responsável pelo movimento Renascimento Musical, criado em 1923, que realiza uma série de concertos que dará a conhecer a música antiga portuguesa (Nejmeddine, 2005:15).

⁴ De origem inglesa, foi um grande divulgador e estudioso na música antiga da Península Ibérica, radicado em Portugal a partir de 1934.

música antiga. A partir de 1955, a cravista Maria Malafaia⁵ passou a ter o curso especial de cravo a seu cargo enquanto o professor Kastner mantinha o curso especial de clavicórdio e interpretação de música antiga. Entre 1983 e 1985, Cremilde Rosado Fernandes assegurava o ensino de cravo nesta instituição, sendo substituída por Maria Amélia Abreu, que leccionou este instrumento entre 1985 e 2000⁶. No ano lectivo de 2000/2001, Cândida Matos, a actual professora de cravo, começou a dar aulas nesta escola.

Em 1983, o ensino artístico da música e da dança deixa de ter uma estrutura única desde a iniciação até ao nível superior. É então introduzida a reforma educativa que virá delinear três níveis no ensino especializado da música: Básico, Secundário e Superior. Este último deixa de ser leccionado nos vários conservatórios do país e fica a cargo das escolas superiores de música, nos institutos politécnicos.

Seguindo uma política de descentralização do ensino da música, a partir de 2002/2003, começam a funcionar os pólos da EMCN na Amadora e em Santarém, com a colaboração das respectivas autarquias.

Actualmente, a Escola de Música do Conservatório Nacional tem cerca de 900 alunos e cerca de 142 professores do ensino artístico. A população estudantil reside maioritariamente em Lisboa e arredores, embora haja também alunos de outras localidades.

Ciclo do ensino	Grau de instrumento vocacional	Grau do ensino	Idades
Primeiro ciclo do ensino básico	Iniciação 1 a 4	1.º a 4.º ano	Seis a nove anos
Segundo Ciclo do Ensino Básico	1.º a 2.º graus	5.º a 6.º ano	Dez a doze anos
Terceiro Ciclo do Ensino Básico	3.º a 5.º graus	7.º a 9.º ano	Treze a quinze anos
O Ensino Secundário ou profissional	6.º ao 8.º grau	10.º a 12.º	Dezasseis a dezoito

Tabela 1 - Oferta curricular da Escola de Música do Conservatório Nacional

⁵ Maria Malafaia, nome artístico de Maria Vitorino Cardoso de Matos, segundo consta nos registos dos arquivos encontrados, foi aluna de Wanda Landowska em Paris, tendo regressado a Portugal por volta de 1955.

⁶ Estes dados foram obtidos através de uma pesquisa aos arquivos da EMCN.

Os cursos profissionais de Teclas, Cordas, Percussão e Sopro surgiram em 2009 e têm vindo a aumentar a sua oferta.

Os cursos Básico e Secundário podem ser feitos em vários regimes de frequência:

Regime de frequência	Explicação
Regime Articulado	As disciplinas de formação específica e vocacional são leccionadas no estabelecimento do ensino vocacional e as restantes disciplinas de formação geral são leccionadas em escolas de 2.º ciclo, 3.º ciclo e secundárias.
Regime Integrado	Todas as disciplinas são leccionadas no estabelecimento do ensino vocacional.
Regime Supletivo	As disciplinas de formação específica e vocacional são leccionadas no estabelecimento do ensino vocacional independentemente dos estudos e habilitações dos alunos.

Tabela 2 - Regimes de frequência

A Música Antiga tem ainda pouca representação no corpo docente da escola. Na lista do corpo docente apresentada no site da EMCN estão identificados 18 professores acompanhadores, sendo 17 pianistas e um cravista. Igualmente na classe de professores constam 11 professores de Piano, três de instrumentos de tecla e um de Práticas de Teclado (disciplina leccionada ao Piano, ao Cravo e Órgão), dois professores de Órgão e um professor de Cravo.

Na secção dos sopros, constam duas professoras de Flauta de Bisel e nas cordas uma professora de Alaúde (a Viola da Gamba é ensinada apenas como Opção por um professor de violoncelo).

A carga horária das aulas de instrumento

No presente plano curricular, a carga horária para as aulas de instrumento está estruturada da seguinte forma:

Iniciações: instrumento - 1 bloco (45 minutos); 2.º e 3.º ciclos: 1.º a 5.º grau de instrumento - 1 bloco (45 minutos) + ½ bloco (22,5 minutos); Secundário: 6.º a 9.º grau - 1 bloco (45 minutos).

Harmonia ao teclado

A disciplina de Harmonia ao Teclado foi criada pela professora Cândida Matos e por António Duarte, professor de Órgão para a Escola de Música do Conservatório Nacional. É uma disciplina obrigatória para os alunos de Cravo e Órgão, do 3.º ao 5.º grau. Tem por finalidade preparar os alunos para a prática de música de conjunto, iniciando-os no baixo cifrado.

Esta disciplina é opcional para os alunos de Piano, que fazem Harmonia ao Teclado com um programa um pouco diferente, sem baixo cifrado, e com improvisação. A aprendizagem do baixo cifrado como disciplina só existe no Curso Complementar como Opção. Desta forma, começou-se a desenvolver a harmonia desde o terceiro grau do Curso Básico sem retirar tempo à aula de instrumento, como era prática anterior. Esta oferta da escola foi aprovada pelo Ministério da Educação e funciona há 3 anos.

2 - Caracterização dos alunos

O estágio do Ensino Especializado da Música integrado no Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa prevê que o estagiário acompanhe três alunos de diferentes graus de ensino durante o ano lectivo. No presente estágio, foi acordado com a professora cooperante e aprovado pela coordenadora do MEM que a observação seria realizada em várias aulas de alunos do mesmo grau de ensino, de modo a dar a conhecer ao mestrando diferentes abordagens e realidades do mesmo nível de ensino e evitar a presença constante de um professor estranho à aula de um só aluno. Ficou igualmente acordado que as aulas leccionadas seriam distribuídas pelos alunos disponíveis e com compatibilidade de horário com a mestranda. A aprovação do estágio do Ensino Especializado data de 11 de Novembro de 2013.

Durante o estágio, foram observadas 30 aulas de alunos diferentes: quatro alunos da Iniciação Musical (todos no nível 4), quatro alunos do Curso Básico e dois alunos do Curso Secundário.

A professora Cândida Matos tinha, no ano lectivo do estágio, 13 alunos de cravo e um de teclado.

Ciclo de ensino	Grau	Número de alunos
Iniciações	Iniciação 4	4
Básico	1.º grau	2
	3.º grau	3
	4.º grau	2
Secundário	7.º grau	1
	8.º grau	1
Harmonia ao teclado	Nível 2	5
Instrumento de tecla (para aluno de canto)	1.º grau	1

Tabela 3 - Alunos da professora Cândida Matos no ano lectivo de 2013/2014

A selecção dos alunos para o estágio foi essencialmente baseada na minha disponibilidade horária. Aproveitei as férias intercalares (entre o primeiro e o segundo semestre, nas semanas de 15 de Janeiro a 15 de Fevereiro) para assistir à maior parte das aulas.

Nível	Aluno	Data	Número de aulas assistidas
Iniciação 4	T. G.	12/11/2013	4 aulas
		15/01/2014	
		22/01/2014	
		12/02/2014	
	S. D.	15/01/2014	3 aulas
		22/01/2014	
		12/02/2014	
	M. F.	30/01/2014	2 aulas
		13/02/2014	
	T. C. C.	30/01/2014	1 aula
Básico - Cravo	M. N. (3.º grau)	12/11/2013	2 aulas
		21/01/2014	
	F. M. (1.º grau)	15/01/2014	3 aulas
		22/01/2014	
		28/05/2014	
	V. F. (3.º grau)	15/01/2014	1 aula
	M. R. (4.º grau)	21/01/2014	1 aula
Básico – Harmonia ao teclado 2	M. N., T. C. C.e V. F. (1.º e 3.º graus)	08/01/2014	3 aulas
		15/01/2014	
		22/01/2014	
Secundário – Cravo	J. F. (7.º grau)	12/11/2013	4 aulas
		21/01/2014	
		11/2/2014	
		11/3/2014	
	T. C. (8.º grau)	30/1/2014	3 aulas
		06/2/2014	
		13/2/2014	
Secundário - Baixo contínuo	T. C. e J. F.	30/1/2014	3 aulas
		06/1/2014	
		13/2/2014	

Tabela 4 - Aulas assistidas durante o estágio

3. Práticas Educativas Desenvolvidas

A professora cooperante pediu autorização aos encarregados de educação previamente à assistência das aulas. Os alunos foram-me apresentados e informados sobre o propósito da minha presença.

A Sala de aula

A sala 218 é bastante pequena para os instrumentos que contém. O cravo de dois manuais (Neupert-modelo francês), encostado a uma parede, ocupa uma grande parte da sala. Na parede em frente, há um clavicórdio (Merzdorf). Logo à entrada, na parede junto à porta, encontra-se uma espineta (Neupert). Nas paredes, estão dispostos vários cartazes de cursos e programas de cravo. Tem uma janela que nem sempre abre e um pequeno armário para material.

A sala, apesar de relativamente confortável, não permite que as aulas possam ser dadas com o professor colocado à vontade do lado esquerdo do aluno. Devido ao constrangimento do espaço, parece igualmente difícil a realização, na sala em questão, de ensaios de grupos de música de câmara com mais de três elementos.

Estrutura das aulas observadas

As aulas da professora cooperante são variadas e cheias de boa-disposição. Os alunos são ensinados a trabalhar autonomamente em casa, com a orientação e o auxílio de planos de trabalho. A professora trabalha a técnica de forma isolada e serve-se do material de trabalho disponível para os alunos de piano (como o Hanon, por exemplo), desde que adequado ao cravo. As informações sobre factos históricos, as imagens e analogias que a professora cooperante cria são dadas na dose certa e nos momentos em que o aluno precisa de descansar.

As aulas de Cravo estão estruturadas da seguinte forma:

- Técnica - aquecimento e aperfeiçoamento técnico;
- Repertório - Leitura à primeira vista e consolidação das peças;
- Revisões e trabalhos para casa.

Estratégias observadas

Técnica

No caso das Iniciações, o começo das aulas é feito com um exercício muito interessante de aquecimento, de Frédéric Chopin⁷ no qual se trabalha a colocação da mão e destreza ao teclado: a mão é colocada de forma natural sobre as teclas, pois os dedos extremos, 1 e 5, estão nas notas naturais e os restantes nas acidentais.



Figura 1- Exercício dos cinco dedos de Frédéric Chopin

O exercício é executado nas duas mãos, sendo a esquerda posicionada uma oitava a baixo. Este exercício é praticado de diversas formas com diferentes articulações (por exemplo, de quatro a quatro, duas a duas). É executado em mãos separadas e mãos juntas com movimento igual e contrário, bem como em terceiras com movimento paralelo e contrário. Quando o aluno já realiza o exercício com destreza, a professora sugere-lhe que o realize também nas escalas diatônicas maiores e menores com poucos acidentes, sendo assim que descobre as primeiras notas das várias tonalidades maiores e depois menores. A prática da

⁷ *L'Art du Piano*, de Heinrich Neuhaus, Editions Van de Velde; IV - Aquisition de la Technique, págs. 90-91.

transposição dos exercícios desde o nível da Iniciação parece-me muito interessante. As capacidades de audição e compreensão das tonalidades e fórmulas melódicas são trabalhadas em concomitância com as faculdades auditivas e motoras.

As aulas da professora são bastante organizadas e estruturadas. Cada aluno tem um caderno onde ficam registados os trabalhos de casa, questões acerca de teoria musical e recados para os encarregados de educação. Aos alunos, são-lhes fornecidas folhas com as escalas e harpejos do Hanon, bem como tabelas de ornamentos para consulta. Os alunos realizam tabelas de estudo semanais para melhor organizarem o trabalho e, conseqüentemente, definirem os objectivos a atingir a curto prazo.

A professora ensina estratégias de estudo em casa: mãos separadas, estudo lento e cuidado com o recurso ao metrónomo, aumentando a velocidade progressivamente tanto para as peças como para as escalas e harpejos. Ensina igualmente a trabalhar com vários ritmos e acentuações. As peças são trabalhadas em termos de consciência da tonalidade ou tonalidades, forma e estrutura. Nos anos mais avançados, a análise harmónica é mais trabalhada.

Nas aulas de Harmonia ao Teclado, são realizadas cadências em tonalidades simples nas três posições, prestando-se atenção às dedilhações. Enquanto um aluno realiza o baixo contínuo de peças simples com acordes de quinta, no cravo de dois manuais, os restantes alunos desta disciplina cantam ou tocam a melodia na espineta.

Nas aulas de Baixo Contínuo a que assisti, o tempo era escasso e o trabalho mais centrado em exercícios de baixo cifrado do que em realização de peças, o que me parece muito útil e pertinente. Os alunos aprendem os diversos acordes e encadeamentos com as tabelas de Dandrieu. Seria muito bom que todos os alunos de cravo pudessem realizar estas aulas de introdução aos acordes antes do ingresso num curso superior.

Escolha do repertório

A professora tem um programa com linhas gerais de repertório para cada nível e estabelece os objectivos para cada trimestre e ano. Na maior parte das vezes, o repertório é proposto pela professora, embora aproveite sempre as sugestões e iniciativas dos alunos nesta matéria.

Nos anos mais avançados, as peças são lidas em casa e apresentadas na aula já com o trabalho de leitura encetado. Nas Iniciações e primeiros anos, as peças são lidas com mãos separadas na secção final das aulas como trabalho de leitura à primeira vista.

Correcção:

Sempre que o aluno toca com irregularidades rítmicas, a professora ajuda, batendo suavemente com um lápis na parte lateral do cravo. Durante as pausas de uma peça, a professora preenche este silêncio dizendo “pausa”, de forma a ilustrar a duração do tempo, o que, efectivamente, ajuda o aluno, ainda sem a prática de fazer corresponder a duração correcta ao silêncio.

As correcções dos erros são, na maior parte da vezes, justificadas com o motivo do erro - questões específicas de dedilhações, posição, ou de falta de método de trabalho. O trabalho de reconhecimento e consciencialização dos aspectos menos positivos no desempenho do aluno é feito através perguntas, e não com reprimendas. Por vezes, a professora cooperante adopta um discurso mais assertivo em relação à falta de estudo dos alunos, dando sempre ao aluno a possibilidade de se empenhar mais e trabalhar melhor individualmente. A seguir, ensina a estudar, a seleccionar as passagens com problemas técnicos e rítmicos e a trabalhar.

O uso de imagens e metáforas é frequente e, do meu ponto de vista, muito pertinente e eficaz. A professora aproveita muito bem as iniciativas dos alunos. Sabe que, estando atenta a essas iniciativas, o grau de motivação dos alunos aumenta.

A atenção e o cuidado dedicados às instruções expressas na partitura também me pareceram muito acertados.

Peças de conjunto:

A sala dispõe de uma espineta, o que permite o trabalho a dois cravos. Os alunos revelam bastante interesse e entusiasmo. Esta estratégia é realizada com as Iniciações e com as aulas de Harmonia ao Teclado e Baixo Cifrado. Penso que seria interessante realizar a mesma estratégia com alunos mais avançados, acompanhando o aluno tanto nas suas peças como na realização de peças a dois cravos.

Momentos de descontração e descanso

O modo como a professora introduz explicações sobre teoria musical, ornamentos, história, e outros assuntos em momentos da aula em que o aluno manifesta algum cansaço e falta de concentração é muito interessante.

Audição de 12 de Março

No dia 12 de Março, assisti à preparação e execução da audição com todos os alunos. A professora Cândida Matos pediu a cada aluno para tocar as suas peças. Todos os alunos denunciavam alguma ansiedade e nervosismo: apressavam o ritmo e, de um modo geral, começavam as peças num andamento muito mais rápido do que nas aulas. A professora trabalhou esta questão da ansiedade pedindo aos alunos que prestassem atenção ao andamento que escolhiam e para não correrem. Não fez correcções exaustivas e foi sempre positiva nas suas críticas. Ajudou os alunos a preparar o material de forma a estar tudo em ordem para começar. Ensaiou também as vénias e agradecimentos. Com o aluno mais adiantado, ensaiou uma pequena apresentação que o aluno faria sobre a peça antes de tocá-la.

A audição correu bastante bem e todos os alunos tocaram muito melhor que no ensaio geral. Vários alunos da Harmonia ao Teclado tocaram algumas peças a dois cravos, variando assim um pouco a sonoridade do resto da apresentação. A professora Cândida Matos falou um pouco sobre a nova disciplina de Harmonia ao Teclado, criada apenas este ano lectivo, e explicou ao público em que consistia. No final, falou com os alunos e pais sobre a audição e o trabalho desenvolvido durante este ano lectivo.

Nível	Peça	Manual
Iniciação	<i>Big ben</i> (peça a quatro mãos)	<i>First Duet Album - 2,3</i>
	<i>Min Skoldag</i>	<i>IV Spelar Piano – 14</i>
	<i>Vagss sang</i>	<i>IV Spelar Piano – 14</i>
	<i>Lundka Pá.</i>	<i>IV Spelar Piano – 38</i>
	<i>Gavotte</i>	Haendel - Marcial Mourand 1
	<i>Clockcorn</i>	<i>IV Spelar Piano – 37</i>
	<i>Fanfarre</i>	<i>Des Lys Naissants – 29</i>
	<i>O burrinho</i> <i>Le petit âne qui a le hocquet</i>	<i>Des Lys Naissants - 38 e 39</i>
	<i>Passacaille</i>	<i>Des Lys Naissants - 52 e 53</i>
	<i>O peão- J'ai du bon tabac</i>	<i>Des Lys Naissants - 42 e 43</i>
	<i>mon beau sapin</i>	<i>Des Lys Naissants - 30 e 31</i>
	<i>Lullaby</i>	<i>Magic at the piano – 40</i>
	<i>O barquinho</i>	<i>Magic at the piano – 34</i>
	<i>Hino da alegria</i>	Canção tirada de ouvido
	<i>Les gouttes de ploui</i>	<i>Des Lys Naissants - 32 ,33</i>
	<i>Rigaudon</i>	<i>Magic at the piano – 10</i>
	<i>Pavana</i>	<i>Des Lys Naissants – 49</i>
	<i>Rain-drops – 4 mãos</i>	<i>First Duet Album - 8, 9</i>
	<i>Do you know your a, b, c's</i>	<i>Magic at the piano – 32</i>
	<i>Kkappdans</i>	<i>IV Spelar Piano – 37</i>
<i>Fran London</i>	<i>Magic at the piano – 14</i>	
<i>Le petit canard</i>	<i>Des Lys Naissants – 35</i>	
1.º grau	<i>Moderato</i>	J. C Bach
	<i>Minuet 5- Anna Magdalena Bach</i>	Johann Sebastian Bach
	<i>Gavotte</i>	<i>Des Lys Naissants,64 e 65</i>
	<i>Candle Song</i>	<i>Sixty Pieces for aspiring players - 4</i>
	<i>The Lively Boy Turk</i>	<i>Sixty Pieces for aspiring players - 5</i>
	<i>Invention</i>	<i>Des Lys Naissants - 60, 61</i>
	<i>I am so dull and Hill – Turk</i>	<i>Sixty Pieces for aspiring players-5</i>
	<i>O patinho Ha vous dirais-je maman</i>	<i>Des Lys Naissants - 14 e 15</i>
	<i>O cuco</i> Peça a dois cravos	<i>Des Lys Naissants - 40, 41</i>
	<i>Tambourin –</i>	<i>Des Lys Naissants - 58, 59</i>
3.º grau	<i>Allemand</i>	J. S. Bach
	<i>Sarabande</i>	J. S Bach
	<i>Air</i>	Henry Purcell
	<i>Andante</i>	Amadeus Mozart

	<i>Prelúdio em dó maior CBT</i>	Johann Sebastian Bach BWV 846
	<i>Moderato</i>	J. C Bach
	<i>Verso de Zipoli</i>	Zipoli
	<i>Gavotte</i>	Haendel
4.º grau	<i>My lady Careys Dompe</i>	Anónimo
	<i>Giga</i>	William Byrd
	<i>Minuet</i>	Haydn
	<i>Toccata</i>	Carlos Seixas
7.º grau	<i>La Montigni</i>	A. Forqueray
	<i>La D'Héricourt</i>	Balbastre
	<i>Suite francesa em sol maior</i> BWV 816	Johann Sebastian Bach
	<i>Toccata 10</i>	Weckmann
	<i>1.º Prelúdio – L'Art de toucher le clavecin</i>	François Couperin
8.º grau	<i>Toccata em ré maior BWV 912</i>	Johann Sebastian Bach
	<i>La Rameau</i>	A. Forqueray
	<i>La Guignon</i>	A. Forqueray
	<i>Sonata em sol menor para flauta e cravo</i> <i>obligato</i> BWV 1020	Johann Sebastian Bach

Tabela 5 - Lista de repertório trabalhado nas aulas assistidas

4. Análise crítica da actividade docente

4.1-Aulas realizadas no âmbito do estágio

A frequência do mestrado em ensino foi muito desafiante, porque me colocou na posição de observadora num trabalho em que acumulo alguns anos de experiência, sobretudo com adultos e não tanto com crianças. Ser professora exige uma constante consciência do trabalho, estratégias e resultados. Durante este estágio, a observação do trabalho da professora cooperante funcionou como um espelho do meu trabalho, tanto ao nível das convicções e paixões que partilhamos como das pequenas questões em que poderemos ter diferentes atitudes e pontos de vista.

Nível	Aluno	Data
Iniciação 4	S. D.	26/3/2014
		28/5/2014
	T. G.	26/3/2014
Nível Básico	M. N. (3.º grau)	18/3-2014
	M. R. (4.º grau)	25/3/2014
		27/5/2014
Nível secundário	J. F. (7.º grau)	18/3/2014
		25/3/2014
	T. C. (8.º grau)	5/6/2014

Tabela 6 - Aulas leccionadas durante o estágio

4.2 - Estratégias adoptadas no âmbito do estágio

Procurei estabelecer com os alunos uma relação de confiança despertar-lhes a curiosidade pelas matérias abordadas colocando-lhes questões, de modo a que eles próprios alcançassem, autonomamente, as respostas pretendidas. Este tipo de estímulo coloca o aluno numa posição diferente no que concerne à aprendizagem e à retenção de informação.

Procurei aplicar algumas estratégias observadas nas aulas do estágio, ajustando-as e fazendo algumas alterações. Por exemplo, em vez de bater a pulsação com o lápis realizei um acompanhamento rítmico com o lápis, com palmas e por vezes cantei. Também realizei acompanhamentos improvisados no teclado superior quando me apercebi que havia irregularidades rítmicas (a colocação do cravo na sala e a falta de espaço impediram que esta actividade me fosse confortável).

Sempre que possível, mantive a estrutura das aulas da professora cooperante. No momento de aquecimento realizado no início da aula, dei atenção à postura do corpo e da mão. É de notar que os alunos se encontram frequentemente tensos e demoram algum tempo a encontrar uma posição confortável. Procurei dar importância à questão da posição confortável do corpo e da mão na realização dos exercícios e escalas.

Procurei introduzir algum repertório novo, inclusive nas aulas das Iniciações, e compreender se esta mudança seria interessante para os alunos ou se, pelo contrário, preferiam tocar peças que já conheciam auditivamente.

Por sugestão da professora cooperante, procurei, nas aulas dadas em Março, realizar um trabalho centrado na improvisação, ornamentação ou análise bastante diferente das suas aulas. Nas restantes aulas, foi-me pedido que continuasse o trabalho da montagem do repertório, dada a proximidade do final do ano lectivo. De um modo geral, fiquei satisfeita com a experiência. Os alunos responderam de forma muito positiva aos meus desafios.

Nas aulas em que pretendi realizar um trabalho diferente do habitual, centrei-me na questão da criatividade e da análise. O objectivo era que o aluno pudesse captar o essencial do discurso musical de forma a poder criar várias possibilidades de invenção. Para isso, procurei adaptar o material ao nível pretendido, recorrendo muitas vezes à simplificação desse material. Simplifiquei a melodia se esta apresentava saltos ou contornos melódicos mais difíceis; outras vezes, foi ao nível do ritmo que o material foi simplificado.

Nas aulas de Iniciação, procurei realizar acompanhamentos improvisados nas peças estudadas com o objectivo de incentivar e estimular a vontade de invenção e improvisação do aluno. Numa aula do sétimo grau, utilizei um baixo *ostinato* e repertório escrito dessa mesma peça, o baixo cifrado do *Passamezo Antico* e *Pass'e mezo antico* primo de António Gardane. Para a aula do terceiro grau, realizei uma simplificação de uma *Gavotte* de Haendel que a aluna já estava a trabalhar com vista à compreensão da harmonia e improvisação de novo material melódico.

A reacção dos alunos foi bastante positiva embora tenha sido muito mais fácil a adesão nos alunos mais novos que no aluno do nível secundário. Julgo que os alunos mais novos têm uma disponibilidade para a realização de actividades inventivas e criativas directamente proporcional à disponibilidade de aprendizagem de uma técnica e de uma linguagem musical, leitura da partitura etc. Essa disponibilidade vai sendo inibida à medida que o aluno desenvolve as outras competências técnicas e de leitura. Se um aluno nunca foi incentivado a improvisar, a tarefa de tocar algo sem o recurso da leitura é extremamente difícil. Por essa razão, julgo que o trabalho de improvisação e criação e análise das peças trabalhadas deve ser desenvolvido desde o início da aprendizagem instrumental.

Exemplo aula 1:

O *Passamezo Antico* em versão de baixo cifrado e outra em que as glosas surgem escritas como o *Pass'e mezo antico* primo de António Gardane. Embora fosse progredindo, o aluno J.F. demonstrou alguma resistência à realização das várias actividades.

Passamezzo antico

The image shows a musical score for 'Passamezzo antico' in bass clef. It consists of three systems of notation. The first system has six measures. The second system starts at measure 7 and has five measures, with a sharp sign (#) under the first and third notes. The third system starts at measure 12 and has five measures, with a sharp sign (#) under the third note and a natural sign (♮) under the fourth note. The score is written in a single staff with a bass clef and a common time signature (C).

Figura 2 - Baixo do *Passamezzo Antico*

The image shows six rhythmic patterns for improvisation, each on a single staff with a double bar line at the end. The patterns are: 1) A whole note followed by a half note. 2) A quarter note followed by a quarter note, then a quarter note followed by a quarter note. 3) A quarter note followed by a quarter note, then a quarter note followed by a quarter note. 4) A quarter note followed by a quarter note, then a quarter note followed by a quarter note. 5) A quarter note followed by a quarter note, then a quarter note followed by a quarter note. 6) A quarter note followed by a quarter note, then a quarter note followed by a quarter note.

Figura 3 - Ritmos propostos para a improvisação

Pass'e mezo antico primo

3 2 4 5 4

5 1 1

9 1 3 1 2

13

Compositor : Antonio Gardane (1551)
Versão simplificada nos compasso 11 a 15 JB

Figura 4 - Pass'e mezo antico primo versão simplificada

Exemplo aula 2:

A aluna M. N. frequenta a aula de Harmonia ao Teclado. Por essa razão, escolhi fazer uma redução harmónica de uma peça com vista à improvisação e ornamentação da melodia. Tendo como base a *Gavotte* de Handel em sol maior que aluna já tinha estudado anteriormente, apresentei uma versão simplificada só com o baixo e, em seguida, uma versão com a realização dos acordes. A apresentação de várias fórmulas de glosas servia como base para exemplificar as várias possibilidades. A adesão da aluna foi fantástica e superou todas as minhas expectativas. A aluna revelou uma grande facilidade e naturalidade na criação de novas melodias, aproveitando as sugestões que apresentei.

Gavotte in G

G. F. Handel

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and a dotted quarter note A4. The bass line starts with a whole note G3. The second system continues the piece, featuring a trill on the treble clef's G4 in the final measure. The piece concludes with a double bar line.

Figura 5- Gavotte em sol maior - Handel

Gavotte

Matilde Neves

The image displays a harmonic reduction of a Gavotte. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows the first four measures, with the bass line containing whole notes G3, A3, B3, and C4. The second system starts at measure 5 and includes first and second endings. The first ending consists of two measures: G3 (whole note) and A3 (half note). The second ending consists of two measures: G3 (whole note) and A3 (half note). A sharp sign (#) is placed below the second measure of the first ending. The piece ends with a double bar line.

Figura 6 - Gavotte redução harmónica

Gavotte realização

The image shows a piano accompaniment for a Gavotte. It is written in 2/2 time and has a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains six measures of music. The second system begins at measure 6 and features a first ending (1.) and a second ending (2.). A sharp symbol (#) is placed below the first ending. The music consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Figura 7 - Gavotte possível realização

The image displays five numbered musical staves, each containing a melodic formula for soprano. The music is in 2/2 time and has a key signature of one sharp (F#).
1. A single note on the second line of the staff.
2. A quarter note on the second line, followed by a quarter note on the second space, and a half note on the second line.
3. A quarter note on the second line, followed by quarter notes on the second space, third line, and third space, and a half note on the second line.
4. A quarter note on the second line, followed by quarter notes on the second space, third line, and third space, and a half note on the second line.
5. A quarter note on the second line, followed by quarter notes on the second space, third line, and third space, and a half note on the second line.

Figura 8 - Fórmulas para glosar o soprano

Postura:

Procurei dar enorme atenção à postura dos alunos no início da aula, chamando a atenção para a posição dos pés, pernas e zona lombar. Chamei também atenção para a necessidade de estar o mais confortável possível na execução de exercícios e escalas.

Dedilhação:

Sempre que necessário, procurei resolver questões relativas a más dedilhações, de posição da mão em relação a passagens do polegar. Também abordei frequentemente a colocação da mão para o gesto musical, e não para cada nota. Para lidar com essa questão, optei pelas seguintes estratégias:

- Análise do material trabalhado - se é uma escala, um harpejo, uma determinada figuração melódica;
- Dedilhação pensada para essa passagem;
- Colocação da mão de forma a permitir a realização do gesto musical de forma fluente e descontraída.

Procurei ensinar técnicas de simplificação do trabalho e estudo, continuando o óptimo trabalho da professora cooperante. Incentivei o estudo com mãos separadas antes da junção das mãos. Ensinei o aluno a centrar o trabalho de estudo nas passagens que apresentavam mais dificuldade, tentando compreender as causas dos problemas. Ensinei o aluno a resolvê-los ou a tentar minimizar as dificuldades que a passagem apresentava.

História e questões de formas musicais:

Procurei sempre dar noções dos andamentos, formas e danças.

Contei histórias sobre a dança na corte de Louis XIV.

Relacionei a interpretação na música com a interpretação no teatro, exemplificando e demonstrando como um só texto pode ser dito de várias maneiras. Alertei para o facto de ser necessário manter a ideia musical expressa na partitura, independentemente de como se interpreta. Recorri a exemplos práticos como a repetição de uma pequena frase com ritmos e entoações diferentes, mantendo sempre a coerência do texto e mostrei como se poderia adulterar o material se nessa frase uma determinada palavra fosse substituída por outra parecida mas que desfigurasse o seu sentido ou se a acentuação natural das palavras fosse ignorada. Julgo ser extremamente útil relacionar a linguagem musical com a verbal numa fase em que os alunos ainda estão a aprender a linguagem verbal.

Análise da escrita musical:

Preparei todas as peças abordadas nas aulas de forma a poder tocar e exemplificar aos alunos de forma prática as melodias, dinâmicas e sonoridades pretendidas. Pedi também aos alunos que cantassem algumas passagens de modo a perceberem e ultrapassarem as questões rítmicas mais problemáticas.

O facto de não estar a acompanhar sempre os mesmos alunos durante o ano lectivo permitiu que eu tivesse oportunidade de observar uma grande variedade de comportamentos e *feedbacks* dos alunos ao método da professora cooperante. Esta estratégia foi muito positiva. Nem sempre os alunos prepararam o repertório que tinha sido combinado e, por vezes, foi necessário modificar o plano de aula.

Nível	Peça	Manual
Iniciação	<i>Pavane – pour deux clavecins</i>	<i>Des Lys Naissants – 49</i>
	<i>Tambourin</i>	<i>Des Lys Naissants - 58 e 59</i>
	<i>Tielman Susato: Danse de Berger</i>	<i>Martial Morand 1</i> (simplificada por Joana Bagulho)
	<i>Skvallervisa</i>	<i>IV Spelar Piano – 28</i>
	<i>Lilla snigel</i>	<i>IV Spelar Piano – 39</i>
	<i>En no me querer</i>	Do <i>Cancioneiro</i> do palácio arranjo de Joana Bagulho
	<i>O burrinho</i> <i>Le petit âne qui a le hocquet</i>	<i>Des Lys Naissants - 38 e 39</i>
3.º grau	<i>Bourré</i>	Johann Sebastian Bach
	<i>Gavotte</i>	George F. Haendel
4.º grau	<i>Minuet</i>	Jean Philippe Rameau
	<i>Minuet I e II</i>	Johann Sebastian Bach
	<i>Sonata em sol maior</i>	Franz Joseph Haydn
7.º grau	<i>1.º Prelúdio –L’Art de toucher le clavecin</i>	François Couperin
	<i>Suíte francesa em sol maior BWV Allemand e Courant</i>	Johann Sebastian Bach
	<i>Pass’e mezo antico primo em Intavolatura Nova</i>	Venecia 1551, versão simplificada compassos 11 a 15 Joana Bagulho
	<i>Passamezo antico - baixo cifrado</i>	António Gardane 50 standard Renaissance et Barroque, Fuzeau
8.º grau	<i>Toccata em ré maior BWV 1020</i>	Johann Sebastian Bach

Tabela 7 - Lista do repertório trabalhado nas aulas dadas

5 - Conclusão

Com este estágio, tive a oportunidade de trabalhar pela primeira vez com crianças o ensino do cravo. Foi uma experiência muito enriquecedora. Aprendi muito com a assistência às aulas da professora Cândida Matos, observando metodologias e estratégias que são fruto do seu trabalho e de anos de experiência de ensino instrumental. Permitiu-me ainda repensar e questionar as metodologias bem como evoluir enquanto pedagoga nas aulas leccionadas por mim e também equacionar a possibilidade de contribuir de uma forma mais concreta para o ensino da música de tecla em Portugal. Esse será o tema da parte II do relatório de estágio, onde procuro reunir e consolidar as bases para a concepção e realização de um manual de cravo dirigido às iniciações.

SECÇÃO II – INVESTIGAÇÃO

1 - Descrição do projecto de investigação

O presente trabalho procura perceber a pertinência da realização de um manual de cravo para as iniciações em português. Ao longo da investigação efectuada, onde se procura conhecer a realidade do estudo de cravo em Portugal ao nível das iniciações, o foco inicial de estudo que incidia sobre o ensino do cravo (especificidades e realidade do ensino do cravo em Portugal nos nossos dias) foi sendo alargado face à consciência de que eu devia fazer uma reflexão sobre o papel da improvisação no ensino instrumental e especificamente no ensino da música antiga. A revisão da literatura centra-se no movimento de música antiga, na especificidade do ensino do cravo e, em grande parte, na questão da improvisação no ensino da música.

A primeira parte da investigação centra-se na análise do contexto do ensino do cravo em Portugal: quantas escolas ensinam cravo, estabelecendo uma comparação com um levantamento efectuado em 2005 por Mafalda Nejmeddine; a que níveis se dá o início do estudo de cravo - se desde a iniciação (6 anos) ou se só a partir do primeiro grau (10 anos); quantos alunos estudam cravo como primeiro e como segundo instrumento; se existem, de facto, muitas crianças que iniciam o estudo neste instrumento ou se continuam a escolher esta opção depois de uma primeira fase em piano ou órgão; que instrumentos as escolas têm para este trabalho. Procuo também compreender a que tipo de estratégias os professores recorrem para os níveis das iniciações e que manuais utilizam. Para esse efeito, realizei um inquérito enviado aos professores que leccionam no presente ano lectivo e realizei uma análise das respostas.

Na segunda parte, realizo uma análise dos diversos manuais de cravo mencionados pelos professores no inquérito e outros disponíveis, de cravo e de assuntos referentes a improvisação. Analiso ainda três manuais de iniciação ao piano mencionados no inquérito. Na terceira parte, faço propostas sobre o manual a realizar posteriormente e apresento algumas actividades que exploram a construção, a invenção e a improvisação.

2 - Revisão da literatura

2.1 - Génese do movimento de música antiga

Porque o fenómeno da música não é nada mais do que um fenómeno de especulação

Stravinsky, *Poética da Música*, 1971

Até ao início do século XIX, não era habitual executar-se música do passado. A música de compositores das gerações anteriores era utilizada somente em circunstâncias específicas, como cerimónias religiosas, ou como objecto de estudo por parte de compositores que rearranjavam a música e a adaptavam à linguagem musical do seu tempo. Em 1829, Mendelssohn recriou a *Paixão Segundo S. Mateus* de J. S. Bach e dirigiu-a ao piano, omitindo algumas secções da obra. Mendelssohn e alguns dos seus contemporâneos davam concertos históricos, com comentários didácticos (Haskell, *Grove Music online*). As obras eram interpretadas ao estilo da época e, embora já existisse uma preocupação em relação à contextualização histórica da obra, estava ainda muito presente a ideia de que a música antiga só faria sentido com as devidas alterações, de maneira a adaptar-se à prática musical romântica. Nietzsche era um defensor deste ponto de vista: as obras do passado deveriam ser actualizadas para o público moderno e, em relação à ideia da *performance* histórica, afirmava: “the really historical performance would talk to ghosts” (Haskell, 1996:177). A musicologia começava então a afirmar-se como disciplina. Friedrich Chrysander (1826-1901), editor e um dos pioneiros da musicologia, defendia, em 1863, que esta devia ser encarada como uma ciência, ao mesmo nível das outras disciplinas científicas. Este musicólogo considerava, contra a corrente, que a edição de uma partitura não deveria ceder a tentações de modernização estilística. Estas ideias inovadoras começaram a ganhar forma visível com as primeiras edições *urtext* (a edição da versão mais antiga de um texto ou composição, ou a edição da versão original sem alterações⁸), de música antiga, que reagiam às edições românticas, caracterizadas por inserir em obras do passado símbolos e indicações de expressão ao estilo do século XIX.

⁸ Na música anterior ao século XIX, é quase impossível a realização de uma edição sem a intervenção do editor, sendo que uma edição *urtext* se refere à edição que pretende ser fiel ao texto original, mesmo que tenha havido uma reconstrução.

Na década de 1880, realizaram-se, em França e Inglaterra, algumas exposições de instrumentos antigos. Em 1889, a Exposição Universal de Paris exibiu uma grande colecção de instrumentos históricos. Tiersot, nas suas *Promenades Musical à l'Exposition*, sonhava que um dia alguns artistas entusiásticos da música antiga pudessem reanimar estes instrumentos com o espírito de Bach, Rameau, Couperin e Mozart (Haskell, 1996: 44).

A transição do século XIX para o século XX foi um ponto de viragem em relação ao modo de pensar a música antiga. Arnold Dolmetsch (1858-1949), músico e construtor de cópias de instrumentos antigos, contribuiu activamente para esta mudança de atitude. Dolmetsch estava convicto que a música só poderia ser verdadeiramente apreciada se tocada nos instrumentos para que fora pensada originalmente, seguindo as convenções estilísticas da época em que o compositor tinha vivido. Em 1915, publica *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* (London, 1915/R), e foi seguido por outros autores nas décadas seguintes. A maior parte destes estudos tratam de questões de interpretação da época de Bach, como ornamentação, realização de baixos cifrados ou acidentes implícitos e outras relacionadas com a técnica dos instrumentos antigos. As questões levantadas por Dolmetsch tiveram, obviamente, eco no meio musical europeu.

Por toda a Europa, começam a surgir os primeiros solistas e construtores de instrumentos antigos. Wanda Landowska (1879-1959), cravista, foi uma das primeiras estrelas entre os que começavam a especializar-se em música antiga.

Em 1933, foi fundada, na Suíça, a *Schola Cantorum Basiliensis*, a primeira escola dedicada ao ensino de instrumentos antigos, cujo principal objectivo era conjugar a interpretação da música antiga, tocada em cópias de instrumentos antigos, com a investigação de tratados e métodos da época. Na Áustria, o movimento foi encabeçado pelo musicólogo Josef Mertins, juntamente com os seus alunos e colegas da Academia de Música de Viena, entre eles Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, René Clemencic e Eduard Melkus.

A indústria discográfica deu um enorme contributo para a disseminação da música antiga, apoiando e promovendo grandes intérpretes como Christopher Hogwood, Reinhard Goebel, Alfred Deller, William Christie, Jordi Savall, os irmãos Kuijken e muitos outros que se seguiram. Harnoncourt e *Concentus Musicus*, Gustav Leonhardt, Frans Brüggen e Anner Bylsma (muitas vezes em conjunto) e David Munrow com os seus colegas no Early Music Consort of London, dominaram o cenário da música antiga dos anos 60 com o seu novo estilo virtuoso. Este período foi significativamente experimental, principalmente na interpretação de música medieval e renascentista.

Nos anos 50/60, na Holanda, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, Anner Bylsma e os irmãos Kuijken criaram uma escola instrumental de música antiga que estuda directamente os tratados e métodos da época. Estes músicos procuraram estudar as técnicas antigas e os fundamentos estéticos da música renascentista e barroca. Laurence Dreyfus escreveu: “Assim como Schoenberg conseguiu criar uma nova música, Leonhardt e os seus contemporâneos criaram uma nova abordagem da *performance*”⁹ (Haskell, 1996: 174).

⁹ “Schoenberg’s Chamber Symphony of 1906 and Leonhardt’s Bach in 1977 wreak the similar havoc” (Haskell, 1996:174).

2.2 - O ensino do cravo

2.2.1 - O ensino da música de tecla em Portugal

Os grandes testemunhos do ensino da música de tecla em Portugal entre os séculos XVI e XVIII são: as fontes manuscritas dos mosteiros; as peças para tecla manuscritas; e os métodos publicados da arte de acompanhar ao cravo¹⁰. Do século XVI ao XVIII, a música de tecla em Portugal era ensinada ao cravo e clavicórdio nos mosteiros e conventos. No Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra no século XVI, a formação dos jovens noviços contemplava o canto e instrumentos de tecla como o clavicórdio, designado por Manicórdio, o cravo e o órgão (Nejmedine 2005:11). Igualmente no século XVII, os mosteiros beneditinos instruíam os seus alunos ao clavicórdio (manicórdio).

Nas cortes portuguesas tal como nas outras cortes europeias, o ensino do cravo teve um papel importante na educação dos cortesãos e membros da realeza. Em 1719, Domenico Scarlatti veio trabalhar para a corte portuguesa tendo exercido, entre várias funções, o cargo de instrutor de cravo da Infanta Maria Bárbara de Portugal e de D. António (irmão de D. João V)¹¹. Foi para a princesa Maria Bárbara, mais tarde rainha de Espanha, que Scarlatti compôs a maior parte das suas sonatas e exercícios para cravo.

Por ordem de D. João V, foi criada em Lisboa, em 1713, uma escola de ensino da música, anexa à Capela Real, o chamado Real Seminário de Música da Patriarcal. Esta seguia o modelo das escolas de música eclesiásticas, embora importando os métodos de ensino dos conservatórios napolitanos. O plano de estudos incluía o estudo de instrumentos de tecla como o órgão, o cravo e clavicórdio com especial ênfase na prática do acompanhamento e do baixo contínuo. A idade de ingresso seria de oito anos, embora fossem admitidos alunos mais velhos de fossem castrados ou se já possuíssem conhecimentos musicais. A missão do seminário era a de fornecer músicos à Patriarcal e à Capela Real (Fernandes: 2013, 12).

Com o triunfo do Liberalismo, o Real Seminário foi extinto, tendo sido fundado, em 1835, o Conservatório de Música em Lisboa. O ensino do órgão terá continuado a ser praticado nas instituições religiosas, embora não tenha sido incluído no plano de estudos do

¹⁰ Entre outros podemos nomear: *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* (Lisboa 1540) de Gonçalo de Baena, que contém 65 *intavolature* para glosar de compositores da geração precedente; *Regras de acompanhar para cravo e órgão* de Alberto José Gomes da Silva (Lisboa, 1779); *Novo tratado de metrica e rytmica, o qual ensina a acompanhar ao cravo, ou orgão, ou outro qualquer instrumento* de Francisco Ignácio Solano (Lisboa, 1779).

¹¹ Scarlatti permaneceu sete anos em Lisboa e manteve-se ao serviço da princesa quando esta se casou com o príncipe herdeiro espanhol.

Conservatório de Música, em Lisboa. O mesmo aconteceu com o ensino de cravo e clavicórdio que só veio a ser integrado nesta escola por volta de 1940¹².

2.2.2 - Especificidades do ensino do cravo

O ensino do cravo difere da maioria do ensino dos instrumentos pelo facto de ter havido um hiato na tradição interpretativa. Contrariamente ao ensino do violino ou do canto que acompanhou a criação musical e o gosto das várias épocas, o cravo torna-se um símbolo do antigo regime após a revolução francesa e desaparece do panorama musical. Com o aparecimento do forte-piano no final do século XVIII, o cravo foi abandonado para só reaparecer no panorama europeu em inícios do século XX. Não houve um processo gradual de passagem de conhecimento de geração em geração, embora esteja muito documentado por tratados e métodos publicados na Europa nos séculos XVI a XVIII.

O repertório do cravo (anterior ao séc. XX) vai desde o século XIV à segunda metade do século XVIII tendo, por isso, um repertório anterior ao praticado na maioria dos instrumentos modernos. Este repertório tem um interesse artístico inquestionável e é também um testemunho histórico do vasto repertório para tecla. No ensino do cravo, os alunos aprendem a trabalhar sobre edições *facsimiles* (edições originais, escritas pelos compositores ou apresentadas tal como foram editadas no tempo do compositor sem alterações) ou edições revistas, que pretendem estar o mais próximo possível das versões dos compositores. Como as indicações e instruções da partitura são mais escassas do que na notação romântica por exemplo, o aluno é, desde cedo, confrontado com a necessidade de escolher, tomar decisões quanto a tempo, carácter, articulação, ornamentação, questões agógicas etc. O aluno é ensinado a desenvolver o sentido crítico e analítico.

As ligaduras de expressão, indicações de andamento/metronomo, articulação e agógica comuns nas partituras das edições de piano do século XIX e XX não existem nestas

¹² Na parte I, página 11, é abordado o ressurgimento do ensino do cravo em Portugal em 1940, no Conservatório de Música. Esta escola terá sido a única a ensinar cravo no País até aos anos 80.

edições. Os alunos são, desde cedo, introduzidos nas convenções de articulação, ornamentação e nas convenções rítmicas diferentes, tais como as *notes inégales*¹³, as figuras pontuadas, entre outras. Também no estudo do cravo se aprendem dedilhações antigas que servem a articulação ideal para a interpretação deste repertório. Apesar do ensino do cravo ter, em relação à técnica e abordagem interpretativa, muitas diferenças, tem também muitos pontos comuns em termos de vocabulário e repertório. Independentemente da técnica específica de cada instrumento de tecla, muitos exercícios são comuns e aplicáveis a todos os instrumentos de tecla, nomeadamente os de destreza, independência de mãos, articulação, e controle digital.

O cravo tem uma função muito importante na prática do baixo contínuo e a sua prática pode ser introduzida desde cedo na aprendizagem do instrumento. François Couperin, no seu método *L'Art de toucher le clavecin*, aconselha, em 1717, os professores a introduzirem o “acompanhamento” após dois anos de ensino, para os alunos poderem realizar bem a linha do baixo e a mão direita já estar suficientemente formada para a realização dos acordes. Como afirma que a idade ideal para iniciar o estudo de cravo é aos seis/sete anos, depreendo que Couperin começaria a ensinar o “acompanhamento” aos 9/10 anos. A prática do baixo contínuo no ensino proporciona um conhecimento prático da harmonia e não puramente teórico como é dado nas disciplinas teóricas. Este estudo requer também uma componente de improvisação e escolha de realização das harmonias que pode ser muito útil na formação dos instrumentistas.

A maioria dos professores de cravo utiliza manuais de piano para as iniciações. O ensino do piano, que se consolidou durante os últimos séculos, tem um material mais adaptado ao ensino actual e pensado para a infância. Os manuais de piano para os primeiros anos de aprendizagem têm um vocabulário dirigido às crianças e um formato adequado. Muitas vezes têm um cuidado gráfico específico para esta faixa etária. Não existem muitos manuais de cravo do século XVII ou XVIII que facilmente se apliquem à realidade do ensino nos nossos dias. No século XVIII, nas cortes francesas, nos conservatórios italianos e nas próprias casas das famílias de músicos, o ensino do cravo era diário. Nos tempos que correm, as crianças terão aulas de instrumento, no máximo, duas vezes por semana, na maioria das

¹³A prática das *notes inégales* é abordada em muitos tratados franceses publicados entre meados do século XVII e o século XVIII. Refere-se ao modo de tocar graus conjuntos que estão escritos com figuras rítmicas iguais de forma desigual. As fontes são frequentemente contraditórias, embora todas se refiram à subtileza e *nuance* da interpretação destas alterações rítmicas.

vezes, uma só, pelo que o ritmo de aprendizagem será necessariamente diferente. No norte da Europa, temos alguns exemplos de manuais dedicados aos primeiros anos da aprendizagem nomeadamente: *O pequeno livro de Anna- Magdalena Bach*, que nos dá o testemunho da iniciação musical da família Bach, e o livro *120 Handstuckefurangehende Klavierspieler* de Daniel Gottlob Turk (1750-1813), que é inteiramente dedicado à infância. Em França, embora tenham sido publicados muitos tratados para cravo, estes são dirigidos aos professores e amadores de música e o repertório é, na sua maioria, bastante difícil para o início da aprendizagem. Entre os tratados e métodos antigos mais acessíveis, podemos citar *Del poner obras en el Monacordio* de Tomás de Santa Maria (1565), *Les amusemens du parnasse*, de Michel Corrette (1749, 1779), e *Lessons for the harpsichord or spinet* de M. B. Lully/John Loeillet (1723). Embora a maioria dos tratados de baixo contínuo e de cravo dos séculos XVII e XVIII abordem as noções elementares da notação musical (como as claves e nomes de notas), o que pressupõe que se dirigem a alunos que iniciam os seus estudos, o material musical raras vezes é suficientemente acessível para o início da aprendizagem. Coloco duas hipóteses: os compositores e professores ensinavam peças muito simples, mas não as escreviam, ou começavam logo por ensinar peças difíceis aos alunos¹⁴.

¹⁴Dois exemplos: quando Domenico Scarlatti veio trabalhar para Portugal, a sua aluna, Maria Bárbara de Bragança, tinha cerca de 8 anos. No entanto, todas as suas sonatas são de uma dificuldade razoável. O primeiro prelúdio de *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin, que este afirma ser apropriado aos primeiros anos, é igualmente difícil.

2.2.3 - Tratados de tecla

Para questões relacionadas com a técnica do cravo (ou de tecla em geral), existe um manancial de tratados e métodos deixados por compositores dos séculos XVI, XVII e XVIII que abordam a questão da postura, posição da mão, articulação, dedilhação, ornamentação, improvisação etc.

Entre outros podemos citar os mais importantes:

Tomás de Santa Maria, *Libro llamado arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela*, Valladolid, 1565 - É um livro que ensina ornamentação, improvisação e dedilhação.

Girolamo Diruta, *Il transilvano*, Veneza, 1593 - Um diálogo entre um discípulo e um mestre onde Diruta aborda a técnica de tecla, solmização, ornamentação, transposição, contraponto e os modos eclesiásticos. Aborda a postura e a dedilhação.

Michel de Saint-Lambert, *Les principes du Clavecin*, Paris, 1702 - É o primeiro tratado de cravo publicado em França. Aborda a notação musical, questões técnicas e de execução ao cravo. Tem uma secção dedicada aos ornamentos.

François Couperin – *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1717 - É um tratado de cravo que aborda não só a notação, dedilhação e postura como questões de interpretação musical.

Jean-Philippe Rameau, *De la mécanique des doigts sur le clavecin*, Paris, 1724 - É um pequeno texto incluído no segundo livro de peças para cravo que aborda questões de postura e posição da mão.

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch uber die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlim, 1753/62 - Um tratado que aborda em profundidade a dedilhação, a ornamentação, a postura, a posição da mão, o baixo contínuo e a improvisação de fantasias.

2.2.4 - Trabalhos consultados

Para a investigação, consultei dois trabalhos sobre o ensino actual de cravo¹⁵:
Nejmeddine, Mafalda, *Manual para o curso básico de cravo com repertório português do século XVIII* (2005) - Dissertação - É o único trabalho publicado sobre o ensino actual do cravo em Portugal. O trabalho pretende colmatar a falta de repertório português nos manuais de cravo existentes propondo uma lista de repertórios setecentista português para instrumentos de tecla. Faz um levantamento das obras musicais portuguesas do século XVIII publicadas em edições modernas. Realiza um levantamento das escolas que ministram cravo no ensino básico e uma análise dos programas de cravo existente. Classifica o repertório abordado segundo os vários níveis de ensino básico por grau de dificuldade e, por fim, propõe uma lista de cerca de seis peças para cada grau de ensino que pretende incluir num manual de cravo.

Barbessi, Elisa, *Nouvelles conceptions de l'enseignement du clavecinet de la basse continue dans une logique de proposition de création d'une classe dans les établissements musicaux en France*, (2013) - Dissertação - Faz uma reflexão sobre o ensino actual do cravo em França, história e actualidade. Propõe uma estratégia de realização de projectos sobre o cravo nas instituições e centros culturais que divide em projectos de motivação e outros pluridisciplinares. As estratégias são várias: intervenção nas escolas com ateliers de sensibilização da música antiga e cravo em particular. Intervenção nos centros culturais com ateliers para crianças, jovens e adultos. Criação de concertos públicos e organização de estágios para músicos sobre temperamentos, ornamentação, baixo contínuo e música de câmara.

¹⁵ Este estudo centra-se no ensino do cravo em Portugal nos nossos dias, pelo que não menciono, nesta secção, três estudos recentes sobre o ensino de tecla, baixo contínuo e acompanhamento no século XVI a XVIII: o de Mário Trilha, *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*, (2011); o de Cristina Fernandes, *“Boa voz de triple, sciencia de música e prendas de acompanhamento” . O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834* (2013); e o de Luis Antonio González Marín, *Práctica de tañedores, entre los siglos XVI y XXI*, (2014).

2.3 - A improvisação na performance e no ensino da música

Introdução

*A maneira de improvisar é improvisando*¹⁶. (T. Carl Whitmer 1934)

Quando iniciei os estudos de piano na Academia de Amadores de Música, tive a sorte de trabalhar com a professora Luiza Gama Santos. O final das suas aulas tinha uma componente de improvisação livre a quatro mãos que me ensinou a explorar a minha criatividade ao mesmo tempo que descobria o teclado. Apesar de esse trabalho não ter tido, infelizmente, continuidade com os outros professores que se seguiram, percebo que essa oportunidade que me foi proporcionada no início da aprendizagem teve uma influência decisiva na minha vida enquanto música. Julgo que o meu interesse pela música antiga e pelo cravo tem uma relação direta com aqueles dez minutos das aulas com a Luiza Gama Santos.

Já depois de começar a estudar música antiga, conheci um pouco a escola de música tradicional europeia, através do festival de dança “Andanças” e tive a oportunidade de tocar cravo com muitos músicos que aí participavam. Ouvi falar de escolas na Europa onde é proibido tocar com partitura e se formam grandes instrumentistas improvisadores que apreendem e partilham o seu repertório nestes encontros. Comecei a interessar-me muito pela questão da improvisação à medida que desenvolvia as minhas competências no baixo contínuo e mais ainda quando comecei a ensinar na Escola Superior de Música de Lisboa. Acabei por aceitar alguns desafios de improvisos completamente livres com alguns profissionais nesta matéria e tive alguns encontros com músicos improvisadores, nomeadamente com o violinista Carlos Zíngaro, João Paulo Esteves da Silva e Nicholas Mcnair.

¹⁶*The way to improvise is to improvise.*

2.3.1 - Definição: O que é a improvisação?

Improvisação é, por definição, qualquer música criada no momento da performance e que não é totalmente fixada numa partitura ou notação musical. Se o ponto de partida for uma obra escrita ou composição, improvisação refere o espaço de liberdade deixado pelo compositor ao intérprete. A improvisação não é o acto de criar a partir do nada, mas sim o de aplicar modelos e fórmulas reconhecidas num novo contexto. Berkowitz (2010:13) define a improvisação musical como a combinação espontânea de elementos baseados em regras específicas e apropriadas num dado momento e contexto.

Nachmanovitch¹⁷ refere a natureza da improvisação como algo natural e fundamental no ser humano. “A actividade de criação instantânea é tão natural ao Homem como respirar” e colmata com a ideia de que “Somos todos improvisadores. A forma mais comum de improvisação é o discurso corrente. Ao falarmos e ouvirmos, recorremos a um conjunto de componentes (vocabulário) e regras para os combinarmos (gramática).”¹⁸

Improvisação é, para Brillhart (2011:3), como uma conversa, onde se decide o que se dizer no momento imediatamente precedente. A improvisação implica fazer escolhas.

¹⁷Free Play: Improvisation in Life and Art (Penguin-Tarcher, 1990) in Skidmore (2002-10)

¹⁸We are all improvisers. The most common form of improvisation is ordinary speech. As we talk and listen, we are drawing on a set of building blocks (vocabulary) and rules for combining them (grammar).(Nachmanovitch).

2.3.2 - Teorias da pedagogia musical

Não será absurdo ler e escrever música, sem saber “falar” música? (Caspurro, 1999)

A questão da improvisação e da criatividade no ensino da música tem sido alvo de interesse na pedagogia musical desde 1960 e continua a ser um tema muito presente. Diversos estudiosos têm vindo a reforçar a importância da improvisação na educação musical. Esta, segundo Azzara (2002), “permite aos estudantes expressarem-se individualmente, desenvolverem e potenciarem as suas competências intelectuais, e construir uma relação com a música ao mesmo tempo mais abrangente e mais íntima”¹⁹.

Edwin Gordon, na Teoria da Aprendizagem Musical, defende que a aprendizagem da música se deve processar como na linguagem verbal. Primeiro, a criança ouve a linguagem, seguidamente imita. Posteriormente, a criança pensa através da língua e, finalmente, fala, organiza o pensamento e aprende a ler e a escrever. Tal como se aprende a falar antes de aprender a ler e escrever, deve aprender-se a organizar os sons e a improvisar no discurso musical antes da aprendizagem da notação. Na aprendizagem instrumental de Gordon os alunos começam a aprender canções de ouvido, cantando e tocando no seu instrumento antes de aprender a tocar com partitura. Essa ideia de uma primeira abordagem no instrumento sem o recurso da notação musical é também defendida no método Suzuki (Stingall, 2007:7). Esta ideia já é defendida por François Couperin em 1717, no seu método de cravo, *L’art de Toucher le clavecin*.

“Não devemos começar a mostrar a tablatura às crianças antes de elas terem uma certa quantidade de peças entre os dedos. É quase impossível que, olhando o seu livro, os dedos não saiam da posição e não se contorciam (...). A memória forma-se muito melhor quando se aprende de cor.”²⁰

¹⁹“...allows students to express themselves individually, to develop higher order thinking skills, and to develop a more comprehensive and intimate relationship with music” (Azzara, 2002:182).

²⁰“On deuroit ne commencer à montrer la tablature aux enfans qu’après qu’ils ont une certain quantité de pieces dans les mains. Il est presqu’impossible, qu’en regardant leur livre, les doigts ne se dérangent; et ne se contorsionnent (...). La mémoire se forme beaucoup mieux en aprenent par-coeur” (François Couperin, 1717:12).

2.3.3 - O que se passa hoje em dia no ensino da música dita “clássica”?

O ensino oficial da música dos conservatórios dos últimos séculos tem sido claramente marcado por duas tradições separadas: a composição e a improvisação. A composição e a interpretação da música baseada na música escrita, o ensino formal e institucional nos conservatórios onde os alunos aprendem a ler e escrever música dita clássica e erudita, de um lado, e a prática da oralidade, confinada à música popular que continuou a existir num ensino informal, ao jazz e à música chamada não erudita do outro. A música erudita é ensinada através do estudo da notação e técnica do instrumento. A música popular e o jazz são ensinados através da oralidade, da imitação e da improvisação (Stighall, 2007:18). Nas últimas décadas, surgiram, em Portugal, escolas de jazz e de música tradicional dirigidas a crianças e jovens. A música dita de tradição oral, *world music*, está presente nos festivais e salas de concerto, onde, até há pouco tempo, só se ouvia a música erudita europeia.

Conseguiremos imaginar uma aprendizagem de uma linguagem verbal em que os alunos aprendem a ler o que está escrito e a escrever o que ouvem, sem que saibam construir as suas frases? Um sistema de ensino onde os alunos não aprendem a elaborar um discurso oral, nem a escrever um texto simples onde expressam os seus pensamentos e vontades. Esta ideia não faz sentido porque a linguagem verbal tem, naturalmente, a função da comunicabilidade básica da sociedade. Não é preciso ser-se escritor profissional ou um poeta para poder construir naturalmente um discurso verbal. No ensino da música, pelo contrário, essa construção não é ensinada. O aluno aprende a ler música e a tocá-la num instrumento. Não aprende a compreender o discurso musical como fruto de múltiplas possibilidades de escolha se não aprender a realizar as suas escolhas e a construir as suas ideias musicais. No ensino da música em Portugal, a composição é ensinada na disciplina de Análise e Técnicas de Composição, uma disciplina teórica ministrada nos últimos anos do ensino secundário, na qual os alunos aprendem a realizar no papel, e não nos seus instrumentos.

2.3.4 - O papel da improvisação nos séculos passados

Antes do século XIX, não existia, nem na prática musical nem no ensino da música, separação entre a composição e a improvisação, a notação e a oralidade. A improvisação é uma prática fundamental no repertório de tecla desde o início (século XIV) até ao século XIX.

A improvisação era uma importante componente do ensino musical nos séculos XVI a XVIII, como se pode observar nos inúmeros tratados sobre ornamentação e improvisação publicados neste período. Estes ensinam a arte da diminuição e ornamentação bem como a arte da improvisação de prelúdios ou fantasias. No século XVI e início do XVII, os tratados²¹ abordam a arte de “Diminuir” – ornamentar a música vocal ou improvisar sobre baixos *ostinatos* conhecidos. Nos finais do século XVII e no século XVIII, os métodos abordam a improvisação de fugas, fantasias e prelúdios e ensinam a arte da ornamentação²².

Através destas fontes, podemos distinguir vários níveis de ornamentação e improvisação:

- a prática da realização baixo contínuo com todas as possibilidades de realização de acordo com o estilo e época específica;
- a ornamentação das melodias através de pequenas fórmulas de ornamentos representadas por figuras explicadas em tabelas, o trilo, o mordente, a apogiatura, etc;
- A ornamentação/diminuição que trata da arte de preencher intervalos de valores mais longos por figurações melódicas com valores mais curtos;
- A improvisação de melodias sobre baixos *ostinatos* com harmonias *standart* ou variações de melodias conhecidas;
- A improvisação de peças como os prelúdios, fugas ou fantasias.

²¹ Como exemplo: Silvestro Ganassi, *La Fontegara*, Veneza, 1535; Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y outros generos de puntos en la musica de violones*, Roma, 1535; Tomas de Santa Maria, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Valladolid, 1565.

²² Nomeadamente: Bénigne Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1668; Georg Muffat, *Fluregium Secundum*, Passau, 1698; Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, Londres, 1751; Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I & II*, Berlim, 1753/1762.

A aprendizagem musical realizada nas casas dos mestres, nos conservatórios, mosteiros, seminários ou palácios incidia sobre a construção musical para além das questões técnicas de cada instrumento. Os discípulos aprendiam a improvisar uma segunda voz sobre um canto chão ou tenor, a realizar diminuições (variações) sobre uma melodia, a inventar um acompanhamento, a realizar acordes sobre uma linha de baixo, a fazer variações sobre uma melodia conhecida. Eram ensinadas as regras para a realização de peças totalmente improvisadas como prelúdios, fantasias etc. Obra e execução não eram dois conceitos claramente separados. Quando Arcangelo Corelli escrevia as suas obras, esperava que o intérprete elaborasse ornamentos a partir de uma base da sua autoria. Os cantores e instrumentistas eram apreciados pelas suas capacidades de improvisação e ornamentação. Entre o final do século XVII e o início do século XIX, os músicos das cortes europeias eram treinados nos *Partimenti*. Estes surgiram nos conservatórios napolitanos, em Itália (Santa Maria di Loreto; Santa Maria della Pietà dei Turchini; Sant’Onofrio; e I Poveri di Gesù Cristo), tendo posteriormente sido integrados no ensino da música em toda a Europa²³. Partimento é um guia de improvisação e composição para teclado escrito sobre baixos cifrados ou não cifrados. Tal como nos métodos de aprendizagem do jazz se criaram *patterns* de improvisação que são praticados pelos músicos, também nestes métodos da escola napolitana são criadas fórmulas de ornamentação e composição sobre determinado movimento do baixo e cadências. Os exercícios finais destes tratados eram peças para tecla com um baixo cifrado ou não cifrado com a improvisação da melodia na mão direita²⁴.

No ensino instrumental do século XIX, a prática da improvisação e invenção estava igualmente presente. Carl Czerny, pedagogo do século XIX, escreveu um método de improvisação *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, em 1829, e fazia exercícios de invenção de estudos aos alunos a partir de um baixo cifrado. Muitos compositores instrumentistas do século XIX eram apreciados pelas suas improvisações das cadências nas salas de concerto, nomeadamente Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin, Clara e Robert Schumann, Mendelssohn e Liszt (Woosley 2012-13). Igualmente na música vocal de Rossini, Bellini ou Donizetti existe espaço de cadências para os intérpretes improvisarem.

²³Entre vários compositores destacam-se Alessandro Scarlatti, Fedele Feranoli, Bernardo Pasquini - *Principi e Regole di Partimenti con tutte le lezioni* (Nápoles; ?), Francesco Durante - *Regole di partimenti numerati e diminuiti* (Nápoles, ?). Em Portugal, o material didático do Real Seminário da Patriarcal contemplava “Regras de acompanhar”, *partimenti* e solfejos com acompanhamento. Esta escola tinha uma grande influência da escola napolinana (Fernandes, 2013, 57).

²⁴Esta prática do *partimento* foi recentemente redescoberta em virtude do crescente interesse pelo tema da improvisação na prática musical e no ensino da música. Os investigadores Giorgio Sanguinetti, Robert Gjerdingen, Rudolf Lutze e Thomas Cristensen são responsáveis pela divulgação e estudo desta matéria.

No ensino do Órgão, a prática da improvisação manteve-se. Sendo o Órgão o instrumento que acompanha o serviço litúrgico, havia uma razão prática para a realização de momentos instrumentais improvisados que intercalavam a cerimónia religiosa²⁵. Em Portugal, os alunos de Órgão têm a disciplina de improvisação no nível superior e em algumas escolas, como o Instituto Gregoriano de Lisboa, nos sétimos e oitavos graus. Hoje em dia, nos restantes instrumentos, os conservatórios excluem a improvisação dos seus métodos de ensino. As razões que levaram a essa mudança progressiva do papel do intérprete na realização da música composta por outrem são diversas. Harnoncourt refere o fim do Antigo Regime e a Revolução Francesa como o momento em que o génio criativo deixa de pertencer ao instrumentista e músico prático para passar a ser exclusivo do compositor (Harnoncourt, 1998, 20). Nachmanovitch nomeia a era industrial e a sua obsessão pela especialização e pelo profissionalismo como a causadora do abandono da prática da improvisação dos intérpretes (Skidmore, 2002:12).

²⁵Messien tem um CD gravado em 1985, na Trinité de Paris, com improvisações sobre *Puer natus est nobis*. O compositor conta, numa conversa com Claude Samuel, que entrou para a classe de Órgão do conservatório não por ser católico, mas por revelar um especial talento para a improvisação (Benitez, 2008:130).

2.3.5 - As vantagens da estratégia da improvisação

A estratégia de inserção de momentos de improvisação nas aulas de instrumento pode ter resultados muito significativos no desenvolvimento expressivo e técnico do aluno.

Numa primeira fase de iniciação, a improvisação não é simplesmente um espaço de liberdade e criatividade. É uma ótima estratégia para o aluno explorar as capacidades do instrumento e sua sonoridade, expressar a sensibilidade individual e onde, liberto de qualquer constrangimento (de controlo ou de leitura), se encontra numa situação ideal para ouvir. Deve, portanto, ser um ponto de partida para o estudo de qualquer instrumento.

O acto de improvisar muda a forma como fazemos música. As vantagens são muitas:

- a improvisação desenvolve o pensamento criativo e encoraja a criatividade bem como a expressão individual;
- requer a escuta atenta e promove a concentração porque centra o pensamento na acção;
- obriga a uma audição anterior à própria performance (antes de tocarmos, ouvimos o que queremos fazer);
- se for um momento de prazer, a improvisação pode ajudar ao relaxamento e descontração do corpo, promovendo a autoconfiança;
- a improvisação permite relacionar a teoria e prática de uma forma única. Através da prática da improvisação, o aluno poderá ter uma melhor compreensão das estruturas das peças e das várias formas, porque também saberá construí-las. Pode explorar a intuição e a inteligência harmónica, que a análise harmónica tantas vezes não desenvolve;
- facilita a leitura à primeira vista, porque o aluno identifica módulos que aprendeu a construir;
- a realização de improvisações direccionadas para os vários estilos musicais pode ser fundamental para a compreensão dos estilos.

O professor pode induzir a improvisação através da sugestão de gestos, imagens, humores, jogos de pergunta/resposta, não impondo limites ou regras ou, pelo contrário, delimitando o espaço ou o tempo. Pode acompanhar o aluno na improvisação ou, simplesmente, escutar e

apreciar. No decurso da aprendizagem, à medida que o aluno vai adquirindo conhecimentos, a improvisação pode passar a obedecer a mais condicionantes, como a forma, o estilo, etc.

2.3.6 - O contributo do ensino da música antiga

No estudo da música antiga, a improvisação tem um papel fundamental, não só como estratégia de trabalho, mas também como base de trabalho para o acompanhamento do baixo contínuo e para a realização da ornamentação e diminuição de melodias. Existe um manual de trabalho pedagógico, publicado desde o século XV ao século XIX, que pode ser reaproveitado e adaptado ao ensino actual. O tipo de abordagem do ensino da música historicamente informada parece-me ideal para o trabalho da improvisação e criatividade do ensino da música dita clássica, porque aborda o mesmo conteúdo; para mais, a música clássica foi construída num contexto em que a improvisação fazia parte da interpretação. O ensino instrumental deve necessariamente passar pela aprendizagem da ornamentação, da improvisação e da invenção desde a iniciação ao instrumento. A recuperação de práticas de improvisação ensinadas nos séculos XVII e XVIII pode colmatar algumas lacunas do ensino musical dos nossos dias precisamente, no que se refere ao contributo criativo do intérprete e ao ensino da música nesse sentido.

2.3.7 - Trabalhos consultados

Aaron Berkowitz, *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*, (2010) - Livro - O compositor e pianista explora a cognição na improvisação musical na perspectiva da neurologia. Define a improvisação musical como a combinação espontânea de elementos baseados em regras específicas e apropriadas num dado momento e contexto que requerem, tal como qualquer tradição, anos de treino para a aquisição das regras, convenções e elementos do estilo que constroem o conhecimento básico.

Helena Caspurro, “A Improvisação como processo de significação. Uma abordagem com base na Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon” (1999) – Artigo - Caspurro comenta a discrepância entre as teorias da pedagogia musical sobre a importância da improvisação e as repercussões destas no ensino da música nas escolas. Observa que, segundo as leituras dos recentes investigadores, a improvisação está relacionada com o processo de significação, de conhecimento e compreensão dos conteúdos e experiências musicais. Explica a relação que Edwin Gordon estabelece entre a aprendizagem da música e a da linguagem.

Yawen Eunice Chyu, “Teaching improvisation to piano students of elementary to intermediate levels” (2004) – Dissertação - Com o pressuposto de que a improvisação é uma ferramenta importante no desenvolvimento da musicalidade inteligente, propõe um material de melodias e estratégias para o ensino de improvisação nas iniciações e graus intermédios de piano a partir do *Piano Method* de Robert Pace. Defende que a improvisação deve começar o mais cedo possível, de forma a ser uma rotina natural na prática da aprendizagem.

Lauren French, “Improvisation: An Integral Step in Piano Pedagogy” (2005) - Dissertação - Faz uma análise de diversos livros de iniciação ao piano americanos que abordam a improvisação e composição com a classificação das várias abordagens e actividades propostas. Classifica os métodos em três estilos de abordagem: 1) abordagem do dó central baseada no repertório construído na zona média do teclado, entre fá² e sol³, que proporciona segurança ao estudante; 2) abordagem intervalar, que privilegia a relação dos intervalos começando do mais pequeno para o maior; 3) abordagem multi-tonal, que introduz, desde o início, um grande número de tonalidades e combinações de notas naturais e acidentais. French propõe igualmente actividades de improvisação para níveis mais avançados baseadas em peças do repertório de piano. Defende a ideia de que, na pedagogia instrumental, a improvisação é uma

ferramenta fundamental para a compreensão da linguagem musical, bem como dos seus elementos e estilos.

Stephane Jacquet, “L’improvisation au cœur de l’apprentissage de la musique” (2007) - Dissertação - Analisa a questão da improvisação no ensino da música clássica contrapondo com o ensino do Jazz. A primeira parte centra-se nas definições e conceitos. Aborda o papel da improvisação na música barroca e a ruptura da prática de improvisação na história da música europeia no século XIX e o reaparecimento desta no século XX. Na segunda parte, define alguns parâmetros de trabalho da improvisação na pedagogia musical tal como: 1) o jogo dos opostos - grave/agudo, forte/piano, rápido/lento, notas longas/curtas, notas dissonantes/ consonantes, som/silêncio, etc.; 2) suporte visual ou literário como gráficos, cores ou poemas como ponto de partida para o trabalho de improvisação; 3) trabalho a partir de um número limitado de informação melódica, rítmica e harmónica; 4) imitação. Conclui que a criatividade deve existir desde o início da aprendizagem musical e que o ensino da interpretação musical deveria ser repensado, de forma a ter como resultado o intérprete/recriador, e não o recitador.

Stephanie Khoury, “Partimento as improvisation pedagogy: renewing a lost art” (2014) - Artigo – Centra-se na prática do partimento no ensino da música do século XVIII, um sistema de improvisação/composição que surgiu nos conservatórios italianos no final do século XVII e se mantém até ao início do século XIX. Partimento é um guia de improvisação sobre baixos cifrados e não cifrados. Aborda as razões pelas quais esta prática se manteve desconhecida na pedagogia musical até há relativamente pouco tempo. Propõe a reutilização dos exercícios e fundamento do partimento na prática do ensino música instrumental.

Theano Koutsoupidou, “An experimental study of the effects of improvisation on the development of children's creative thinking in music” (2009) - Artigo - O artigo estuda o efeito da improvisação no desenvolvimento do pensamento criativo da criança. Durante seis meses, estuda dois grupos de crianças de seis anos nas aulas de música numa escola primária. As actividades de um dos grupos são enriquecidas com exercícios de improvisação; as do outro, não. Conclui que a improvisação é um factor fundamental para o desenvolvimento da criatividade.

John Kratus, “Growing with Improvisation” (1991) - Artigo - Kratus analisa as diferentes abordagens da improvisação de alunos de iniciação e de músicos mais experientes nestas matérias. Defende que o músico profissional pensa a improvisação como um produto musical ao contrário da criança, que a experiencia como um processo. Propõe uma sequência de sete níveis de desenvolvimento da improvisação: 1) exploração dos vários sons e combinações de sons sem uma estrutura pré-definida; 2) mais orientado, o aluno desenvolve fórmulas numa improvisação orientada em termos de processo; 3) o aluno torna-se consciente das estruturas como tonalidade e ritmo; 4) o aluno controla a técnica do instrumento e improvisa com mais fluência; 5) o aluno desenvolve repertório e estratégias de improvisação; 6) o aluno improvisa segundo os vários estilos; 7) o aluno desenvolve o seu estilo.

Lidia Moreira, “Exploration and Improvisation: The Use of Creative Strategies in Instrumental Teaching”, (2010) - Artigo - O estudo pretende compreender o impacto da estratégia de exploração musical e improvisação em aulas individuais de ensino de violoncelo no início da aprendizagem. Conclui que esta estratégia tem uma influência importante na motivação e no sucesso dos desenvolvimentos expressivo e técnico dos alunos.

Daniel Sighall, “A study in early improvisation/The use of renaissance improvisation to bridge the written and unwritten practices in modern music education” (2007) - Dissertação - O estudo centra-se num método de aprendizagem moderno de William Dongois inspirado nos tratados de ornamentação renascentista e procura compreender o potencial deste material na aprendizagem musical dos nossos dias. Discute a questão da transmissão oral / escrita e das vantagens da aprendizagem musical através da imitação, do tocar de ouvido, do tocar de cor e da diminuição de melodias. O estudo aborda a história da Diminuição assim como a questão da separação entre composição e improvisação que se estabelece no século XIX. Defende a ideia de que a aprendizagem da arte da Diminuição pode reconciliar a esfera da composição com a da improvisação, ou seja, das práticas da música escrita e da tradição oral na actual pedagogia musical.

Margaret Skidmore, “Using Renaissance techniques as a model for teaching keyboard improvisation to children” (2002) - Dissertação - Partindo do pressuposto de que a improvisação é uma estratégia fundamental para o desenvolvimento da criatividade, da interpretação e da espontaneidade na interpretação musical, explora a improvisação renascentista, aplicando-a à pedagogia dos nossos dias. Utiliza o seu trabalho sobre ensino de

improvisação a crianças 9 e 10 anos com pouca experiência na aprendizagem do piano durante oito aulas de grupo assenta em três tratados de improvisação dos séculos XV e XVI: *Fundamentum organisandi* (1452) de Conrad Paumann; *Compendium musices* (1552), de Adrian Petit Coclico; e *Arte de taner fantasia* (1565), de Tomas de Santa Maria. Memorizado e aprendido no teclado, o repertório utilizado é constituído por canções infantis. Introduzem-se conceitos básicos da linguagem musical como “ternário” e “binário”, nomes de notas e ritmos, “intervalos” e ainda conceitos como “contraponto”, “notas vizinhas”, “uníssono” e “fórmulas de ornamentação”, composição sobre um *Cantus firmus*. A experiência consiste na realização de um teste prognóstico antes das oito aulas e do mesmo teste após as aulas.

Kevin Woosley, “The lost art or improvisation: teaching improvisation to classical pianists”, (2012) - Dissertação - Segundo a premissa de que a improvisação era uma prática comum na aprendizagem de tecla dos mestres e pedagogos do passado, Woosley defende a recuperação desta prática enquanto ferramenta fundamental da aprendizagem do música de tecla do século XXI. Propõe métodos de aprendizagem da improvisação para pianistas clássicos já num nível superior que, uma vez treinados, poderão ensinar esta estratégia aos seus alunos. O trabalho divide-se em três partes. Na primeira, são definidos os conceitos e procura-se compreender as razões do abandono da prática da improvisação no ensino do piano. Na segunda parte, analisa os benefícios da improvisação no ensino da música. Na terceira, propõe métodos de trabalho da improvisação, nomeadamente a ornamentação melódica e rítmica, com uma harmonia imposta e com baixo cifrado.

Peter Webster, “Creativity as Creative Thinking” (1996) - Artigo - Aborda o processo mental associado à criatividade artística. Propõe a definição de pensamento criativo, dando especial atenção à criatividade como processo. Este alterna entre o divergente ou imaginativo e o convergente ou factual. Considera que o pensamento criativo deve ser um objectivo importante da aprendizagem e do currículo, e não uma simples actividade nas aulas de música.

3 - Metodologia da investigação

O estudo prévio para a elaboração do manual baseou-se no seguinte plano de trabalho:

- 1) Pesquisa sobre o ensino do cravo nas escolas;
- 2) Inquérito aos professores de cravo;
- 3) Observação de manuais;
- 4) Conclusões e propostas.

3.1 - Elaboração de um inquérito

Com o intuito de conhecer a realidade do ensino do cravo em Portugal ao nível das iniciações, ensino básico e secundário, realizei uma pesquisa sobre as escolas de música e os professores que leccionam cravo no país. Seguidamente, realizei um inquérito que enviei por email a todos os professores de cravo. Também contactei as restantes escolas de forma a confirmar dados sobre o ensino do cravo. O tratamento das respostas do inquérito, permitiu-me ter uma ideia geral sobre as necessidades dos professores em relação à iniciação instrumental e conhecer aspectos da realidade do ensino do cravo em Portugal ainda não abordados em estudos.

Numa fase inicial do trabalho de investigação, o objectivo era a realização de um estudo preliminar que permitisse a realização de um manual de cravo para iniciação com referência à posição do corpo e da mão, realização de actividades de leitura e execução de peças musicais simples com acompanhamento do professor nos mesmos moldes dos que são actualmente utilizados. O ponto de partida era a inexistência de um livro semelhante em português e uma escolha de repertório ibérico inexistente nos manuais de cravo.

Com o tratamento das respostas do inquérito, as leituras efectuadas e ainda as conclusões realizadas no âmbito do relatório do estágio, o trabalho começou a ganhar forma em torno do tema da improvisação e da criatividade no ensino instrumental. Por essa razão, realizei um segundo inquérito sobre o tema da improvisação dirigido aos professores de cravo que tinham respondido afirmativamente à questão da utilização de estratégias de improvisação nas suas aulas. O objectivo era saber se utilizavam algum material para esse efeito e que estratégias utilizavam.

Inquérito no âmbito do mestrado em ensino da música

Para professores de cravo

Joana Bagulho

Nome:

- 1 - Em que escola /instituição lecciona?
- 2 - Quantos alunos de cravo tem no presente ano lectivo 2014/2015?
Como instrumento principal:
Como segundo instrumento ou teclado:
- 3 - No presente ano lectivo 2014/2015 que níveis lecciona?
- 4 - Lecciona iniciações de cravo / ou leccionou nos últimos anos?
Se sim quantos alunos?
2014/2015:
2013/2014:
- 5 - Que instrumentos dispõe na sala de aula?
Modelo _____
Teclados _____ extensão _____
- 6 - Que Manuais e/ou Métodos utiliza para o nível de Iniciação ?
Métodos específicos de cravo:
Métodos de piano ou outros:
Utiliza canções infantis?
- 7 - Para a iniciação realiza exercícios para tecla?
Escalas se sim quais, qual a extensão?
Arpejos
Graus conjuntos
Trilos
- 9 - Ensina dedilhações antigas neste nível?
- 10 - Explora e trabalha a improvisação?
- 11 - Realiza uma introdução ao baixo continuo e acompanhamento nesta fase?
- 12 - Acha pertinente a criação de um manual de cravo em português para estes níveis?

3.2 - Observação crítica de manuais

Na fase seguinte, procurei conhecer os manuais referidos pelos professores no inquérito e realizar uma comparação de vários manuais de iniciação ao cravo e ao piano. A observação incidiu sobre aspectos relacionados com a linguagem utilizada, o repertório, formato, estratégias de trabalho, apresentação de conteúdo relacionado com a música antiga, notação musical. Numa fase mais avançada do trabalho, quando o tema da improvisação começou a fazer sentido na estratégia para o manual, procurei conhecer alguns manuais de baixo contínuo ou improvisação existentes no mercado europeu dirigidos a crianças ou estudantes. Realizei algum trabalho de estudo dessa matéria durante algumas semanas em que experimentei realizar os exercícios propostos e procurei compreender as vantagens e desvantagem das várias estratégias.

3.3 – Realização de propostas para o manual

Nesta secção, realizei escolhas com bases nas conclusões do trabalho. Após análise de respostas do inquérito e observação crítica de manuais, algumas questões foram levantadas em relação a estratégias a adoptar. Procurei dar respostas a essas questões e realizei propostas em relação aos conteúdos do futuro manual. Para este trabalho, efectuei uma pesquisa do repertório ibérico vocal e instrumental anterior ao século XVIII. Encomendei material e consultei obras no centro de investigação da ESML.

4 - Apresentação e análise de resultados

4.1 - Análise das respostas ao inquérito

4.1.1 - Objectivos do inquérito:

Com o inquérito, pretendi conhecer melhor determinados aspectos da realidade do ensino do cravo em Portugal e perceber se faz sentido a elaboração de um manual de cravo para a iniciação instrumental com um repertório muito simples e acessível.

Nas primeiras perguntas (1 a 4), procurei descobrir quantas escolas leccionam o cravo e quantos alunos escolhem este instrumento desde o início.

Na pergunta 5, procurei saber quantos e que tipo de instrumentos os professores dispunham na sala de aulas. A existência de vários instrumentos na mesma sala permite um trabalho de conjunto a dois cravos, com vários alunos ou professor/alunos. Nas restantes perguntas (de 6 a 11), centrei-me no ensino de cravo ao nível das iniciações - quais os manuais específicos de cravo utilizados e se os professores utilizavam manuais e exercícios do ensino de piano. Contemplei igualmente o tipo de exercícios e questões técnicas, como dedilhações antigas. Procurei perceber se recorriam a canções infantis, se exploravam a improvisação e o baixo contínuo nos primeiros anos.

O inquérito foi enviado a 23 cravistas, 20 dos quais leccionam em escolas oficiais e responderam.

4.1.2 - Escolas de Música

A observação incide sobre 58 escolas de música com o ensino oficial. Algumas escolas foram contactadas por telefone outras através de vários sites disponíveis online. Das 58 escolas de música observadas 20 têm oferta de cravo.

Escolas com oferta de cravo no ano lectivo 2014/2015 20 escolas	Academia de Amadores de Música (Lisboa)
	Academia de Música de Lagos
	Academia de Música de Santa Cecília (Lisboa)
	Academia de Música de São Pio X (Vila do Conde)
	Academia de Música de Viana do Castelo
	Academia Musical dos Amigos das Crianças (Lisboa)
	Conservatório de Artes do Orfeão de Leiria
	Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga
	Conservatório de Música da Metropolitana de Lisboa
	Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian
	Conservatório de Música de Coimbra
	Conservatório de Música de Loulé
	Conservatório de Música de Portimão
	Conservatório de Música do Porto
	Conservatório - Escola das Artes da Madeira
	Conservatório Regional de Ponta Delgada
	Escola de música da Póvoa de Varzim
	Escola de Música do Conservatório Nacional (Lisboa)
	Escola de música Nossa senhora do cabo (Oeiras)
	Instituto Gregoriano de Lisboa
Escolas sem oferta de cravo no ano lectivo 2014/2015 38 escolas	Academia de música de Almada
	Academia de Música de Viana do Castelo (AMV)
	Academia de Música e Belas Artes Luísa Todi (Setúbal)
	Academia de Música e Dança do Fundão
	Academia de música e Escola profissional de Espinho
	Academia de Música de Óbidos (a câmara de Óbidos tem um cravo e a escola tem muita vontade, mas ainda não se concretizou a parceria)
	Academia de Música de Oliveira de Azeméis
	Academia de Música de Paços de Brandão
	Academia de Música de São Félix Marinha (Matosinhos)

Academia de Música de Santa Maria da Feira
Academia de Música de Vilar do Paraíso (Vila Nova de Gaia)
Canto Firme de Tomar- Conservatório (Tomar)
Centro de Cultura Musical de Caldas da Saúde (Santo Tirso)
Conservatório Caldas da Rainha
Conservatório de Lisboa
Conservatório de Música da Jobra (Branca)
Conservatório de Música D. Dinis - Odivelas
Conservatório de Música de Albufeira
Conservatório de Música de Olhão
Conservatório de Música de Ourém e Fátima
Conservatório de Música de Santarém
Conservatório Regional de Castelo Branco
Conservatório Regional de Coimbra
Conservatório Regional de Évora - Évora e Música (tem oferta de Alaúde e Órgão)
Conservatório Regional de Gaia
Conservatório Regional de Música de Viseu
Conservatório Regional de Setúbal
Conservatório Regional de Vila Real
Conservatório Regional de Vila Real de Santo António
Conservatório Regional do Algarve Maria Campina (Faro)
Conservatório Regional do Baixo Alentejo (Beja)
Conservatório Regional Silva Marques (Alhandra)
Escola de Artes do Norte Alentejano (Portalegre)
Escola de Música São Teotónio(Coimbra) - tem oferta de cravo para o ano lectivo de 2015/2016
Escola Profissional Artística do Vale do Ave ARTAVE (Famalicão) Tem cravo, embora não tenha oferta ou alunos inscritos.
Escola Profissional de Artes da Beira Interior – EPABI (Covilhã)
Escola Profissional de Artes de Mirandela
Instituto Vitorino Matono (Lisboa)

Tabela 8 - Escolas oficiais de música e oferta de ensino de cravo no ano lectivo 2014/2015

	Curso de cravo em funcionamento em 2005	Curso de cravo em funcionamento em 2015	
		Número de alunos de cravo, teclado ou 2.º instrumento ao cravo	Número de alunos em iniciações ou no grau 1
Academia de Amadores de Música (Lisboa)	Sim	3	Tem alunos no 1.º grau
Academia de Música de Lagos	-----	3	1 iniciação. Tem alunos no 1.º grau
Academia de Música de Santa Cecília (Lisboa)	Sim	29	20 iniciações* Tem alunos no 1.º grau
Academia de Música de São Pio X (Vila do Conde)	-----	4	Não
Academia de Música de Viana do Castelo	Sim	3	-----
Academia Musical dos Amigos das Crianças (Lisboa)	-----	5	2 iniciações. Tem alunos no 1.º grau
Centro de Cultura Musical de Caldas da Saúde	Sim	Tem oferta , não tem alunos inscritos	
Conservatório de Artes do Orfeão de Leiria	Sim	6 2 -2.º instr. /teclado	Não
Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga	-----	9	4 iniciações. Tem alunos no 1.º grau
Conservatório de Música da Metropolitana de Lisboa (Lisboa)	-----	2	2 alunos em curso livre iniciações
Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian	Sim	13	4 iniciações
Conservatório de Música de Coimbra	Sim	5 6 – 2.º instr./teclado	A escola não oferece iniciação instrumental ao cravo. Tem alunos no 1.º grau
Conservatório de música de Loulé	-----	5 2 –2.º instr./teclado	Tem alunos no 1.º grau
Conservatório de Música de Portimão	-----	3	Tem alunos no 1.º grau
Conservatório de Música do Porto	Sim	15 4 – 2.º instr./teclado	5 iniciações Tem alunos no 1.º grau
Conservatório - Escola das Artes da Madeira	-----	6	4 iniciações
Conservatório Regional de Ponta Delgada	-----	7	5 iniciações
Conservatório Regional do Baixo Alentejo	Sim	-----	-----
Escola de Música da Póvoa de Varzim	-----	13 14 –2.º instr./teclado	4 de iniciação Tem alunos no 1.º grau
Escola de Música do Conservatório Nacional (Lisboa)	Sim	13 2 - Baixo contínuo	1 de iniciação Tem alunos no 1.º grau
Escola de Música Nossa Senhora do Cabo (Oeiras)	-----	6	1 iniciação
Instituto Gregoriano de Lisboa	Sim	23	10 de iniciação Tem alunos no 1.º grau

Tabela 9 - Escolas de música c. cursos básicos de cravo em funcionamento em 2005, (Nejmeddine, 2005) e em 2015

*A Academia de Música de Santa Cecília tem um projecto específico em que os alunos têm aulas de instrumento nos 1.º e 2.º anos, em grupos de quatro alunos. Ao longo dos 1.º e 2.º anos, passam por quatro instrumentos diferentes, um em cada semestre. Só no final do 2.º ano escolhem o instrumento que estudarão a partir do 3.º ano, dependendo do número de vagas existentes. Este projecto tem como linha de orientação a Teoria da Aprendizagem de Edwin Gordon. Os alunos aprendem o repertório de forma oral e aprendem a transpor e a improvisar a partir do repertório dado. Nestes primeiros graus, não trabalham com manuais.

Podemos observar que, das 11 escolas que leccionavam cravo em 2005, apenas uma deixou de o fazer. Em contrapartida, surgiram mais 10 escolas com a oferta do ensino de cravo. Actualmente, 20 escolas leccionam cravo em Portugal.

Podemos verificar que, nestas escolas, existem 173 alunos a aprender cravo como primeiro instrumento, sendo que 63 são das iniciações, representando 36,4% da totalidade dos alunos. 12 escolas têm alunos nos primeiro e segundo graus. Existem também 28 alunos inscritos em cravo como segundo instrumento e dois em baixo contínuo. No total, há 201 alunos a aprender cravo ou baixo contínuo como primeiro ou segundo instrumento. Nem todas as escolas oferecem iniciação instrumental ao cravo, e algumas escolas não têm alunos inscritos, embora tenham esta oferta. Três escolas têm dois professores de cravo e alguns professores trabalham em várias escolas.

Nas respostas sobre os instrumentos existentes nas escolas, alguns professores responderam com detalhe sobre o modelo e construtor; outros referiram unicamente o modelo. Observamos que 13 escolas têm um cravo de dois manuais com cinco oitavas (que permite a realização de todo o repertório de cravo). As restantes sete escolas possuem um cravo com apenas um manual, sendo que uma delas tem oitava curta.

Seis escolas têm mais do que um cravo. Os conservatórios de Lisboa e Porto têm também uma espineta e um clavicórdio.

Escolas	Instrumentos
Academia de Amadores de Música	Modelo francês de dois manuais – Neupert
Academia de Música de Lagos	Modelo italiano de um manual – Giustini
Academia de Música de Santa Cecília	Modelo franco-flamengo de dois manuais - Zuckermann Modelo francês de um manual Modelo alemão de um manual - Sassman Espineta Sassman
Academia de Música de São Pio X	Modelo francês de um manual – Laperle
Academia de Música de Viana do Castelo	Modelo flamengo de um manual
Academia Musical dos Amigos das Crianças	Modelo flamengo de um manual – Titus Crinen
Conservatório de Artes do Orfeão de Leiria	Modelo francês de dois manuais - Guido Bizzi
Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga	Modelo franco- flamengo de dois manuais – Du Cornet
Conservatório de Música da Metropolitana de Lisboa	Modelo flamengo de um manual com oitava curta – Jukka Olikka
Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian	Modelo francês de dois manuais - Neupert Italiano de um manual –Tuzzi
Conservatório de Música de Coimbra	Modelo franco- flamengo de dois manuais – Du Cornet
Conservatório de música de Loulé	Modelo francês de um manual – Vaudry
Conservatório de Música de Portimão	Modelo francês de dois manuais – Labreche
Conservatório de Música do Porto	Modelo franco- flamengo de dois manuais Modelo francês de dois manuais – Neupert
Conservatório - Escola das Artes da Madeira	Modelo franco- flamengo de um manual Modelo francês de dois manuais Modelo híbrido (francês?) de um manual – Neupert
Conservatório Regional de Ponta Delgada	Modelo franco- flamengo de dois manuais Guido Bizzi
Escola de música da Póvoa de Varzim	Modelo flamengo de dois manuais –Titus Crinen
Escola de Música do Conservatório Nacional	Modelo francês de dois manuais - Neupert Espineta francesa - Clavicórdio -Merzdorf
Escola de Música Nossa Senhora do Cabo (Oeiras)	Modelo italiano de um manual - Guido Bizzi
Instituto Gregoriano de Lisboa	Modelo alemão de dois manuais - Giustini Espineta francesa Clavicórdio Modelo italiano de um manual - Sassman Modelo francês de dois manuais – Neupert

Tabela 10 – Instrumentos nas escolas em 2015

4.1.3 - Metodologias para a iniciação

Métodos	Numero de professores	Percentagem
Nenhum método de piano, só de cravo	5 professores	5/20 - 25%
Nenhum método de cravo, só de piano	1 professor	1/20 - 5 %
Métodos de cravo e de piano	13 professores	13/20 - 65%
Nenhum método, apenas peças escolhidas	1 professor	1/20 - 5 %

Tabela 11 - Métodos e manuais utilizados nas aulas

Manual	Número de professores que utilizam
K. Rosenhart – <i>The Amsterdam Harpsichord Tutor</i> (vols. 1 e 2)	12
R. Siegel - <i>Apprendre à Toucher le Clavecin</i> (vols. 1 e 2)	9
C. Zimmer-Grollmund – <i>Des Lys Naissants, Initiation au clavier et à la basse continue</i>	9
Maria Boxall- <i>Harpsichord Method</i>	4
Ahlgrimm - <i>Manuale der Orgelund Cembalo technik</i>	3
Métodos do século XVIII (livro de Anna Magdalena Bach, <i>L'art de toucher le clavecin</i> de François Couperin, <i>Les Amusements du Parnasse</i> de M. Corrette, M, Caderno de Exercícios para o Teclado de Leopold Mozart)	5

Tabela 12 - Métodos de cravo mais utilizados pelos professores

Métodos e manuais de piano	Número de professores
<i>Curso Elementar de Piano</i> – J. Thompson	6
<i>Method de Piano</i> - Hervé e Pouillard	5
<i>The Virtuoso Pianist</i> – C. L. Hanon	4
Carl Czerny – vários	3

Tabela 13 - Métodos de piano mais utilizados pelos professores

Podemos observar que a maioria dos professores se serve de métodos de piano para complementar o trabalho e que o método de cravo mais utilizado pelos professores é o *The Amsterdam Harpsichord Tutor* seguido de *Apprendre à Toucher le Clavecin* e ainda de *Des Lys Naissants, Initiation au clavier et à la basse continue*. Em relação aos métodos de piano, são o *Curso Elementar de Piano*, de J. Thompson, e o *Methode de Piano*, de Hervé e Pouillard.

Em relação às respostas sobre o trabalho em iniciações ou primeiros graus, podemos observar que 12/20 professores utilizam canções infantis nas aulas. Também 15/20 dos professores (não necessariamente os mesmos) afirmam que ensinam exercícios técnicos. Em relação ao tipo de exercícios, 17/20 afirmam que ensinam escalas nesta fase do ensino. Já em relação aos harpejos, só 10/20 afirma dá-los nas suas aulas. Apenas 7/20 dos professores afirma realizar exercícios com graus conjuntos (como, por exemplo, fragmentos de escala ou o exercício dos cinco dedos) e exercícios com trilos. Em relação ao ensino das dedilhações antigas, 12/20 professores afirmam ensiná-los desde a iniciação.

Podemos observar que 8/20 professores trabalham a improvisação e 7/20 afirmam iniciar um trabalho de acompanhamento e baixo contínuo logo desde a iniciação. Embora o número de respostas positivas tenha sido inferior ao que esperava, obtive algumas observações em relação a esse assunto. De um modo geral, a maioria dos professores acha que se deve realizar actividades de improvisação nas aulas de iniciação ao cravo. Os motivos apresentados pelos professores respondentes que não realizavam a improvisação prendiam-se com a curta duração das aulas e incapacidade bem como com o desconhecimento da matéria, dado eles próprios não terem feito essa aprendizagem enquanto alunos.

Tipo de trabalho		Respostas	Número	Observações/ Motivos apresentados
Canções infantis como trabalho		Não	7	
		Não responde	1	
		Sim	12	
Exercícios para tecla em geral		Não	3	A aula é demasiado curta
		Não responde	2	
		Sim	15	
Exercícios específicos	Escalas	Não	1	
		Não responde	2	
		Sim	17	Uma oitava maiores e menores até dois acidentes, com tónica numa nota natural. Duas oitavas no 4.º ano de iniciação, se o aluno frequentar desde o 1.º ano. Duas oitavas desde o 2.º ano de iniciação
	Harpejos	Não	5	
		Não responde	5	
		Sim	10	Uma oitava
	Graus conjuntos	Não	6	
		Não responde	7	
		Sim	7	
	Trilos	Não	7	
		Não responde	6	
		Sim	7	
Dedilhações antigas		Não	5	
		Não responde	3	
		Sim	12	
Improvisação		Não	10	Só a partir do 3.º grau, devido ao actual nível dos alunos que lecciona e ao escasso tempo das aulas para cumprir os programas. Mas considera extremamente importante.
		Não responde	2	
		Sim	8	Tendo como ponto de partida as peças que estão a estudar imitação e pergunta/resposta
Baixo contínuo (introdução)		Não	10	Só a partir do 3.º grau - é demasiado cedo, precisam de consolidar os conhecimentos antes.
		Não responde	3	
		Sim	7	Trabalho sobre o acompanhamento Acompanhamento da mão direita com o livro de Zimmer

Tabela 14 - Metodologias de trabalho nas iniciações

Observei que os professores que responderam afirmativamente à questão do trabalho de baixo contínuo e dedilhações antigas nas aulas de iniciações foram os mesmo que adoptaram o método *Des Lys Naissants*. Esta questão leva-me a pensar que, se houvesse igualmente um manual que abordasse a improvisação para as iniciações, este trabalho poderia ser realizado por mais professores.

Em relação à última pergunta do inquérito “Acha pertinente a criação de um manual de cravo em português para estes níveis?”, 19 em 20 professores responderam afirmativamente e um não respondeu. Um professor afirmou que, acima de tudo, sentia falta de um repertório maior e mais variado para estas idades, independentemente da língua adoptada. Outros afirmaram que a questão da língua seria importante para “uma compreensão mais imediata e para permitir um melhor acompanhamento por parte dos pais”. Um professor alertou para a importância do manual na planificação e sistematização do trabalho dos professores, embora não concorde com a adopção de um manual como única ferramenta de trabalho dos alunos. Um professor sugeriu que este manual teria de se distinguir dos actuais e foi sugerido que fosse concretizado por uma equipa constituída por pessoas com experiência e prática de ensino nestes níveis. Obtive respostas muito entusiasmadas e alguns professores ofereceram-se para colaborar no projecto.

4.1.4 - Improvisação nas iniciações

Após a análise dos manuais de improvisação disponíveis, questionei-me se os professores os utilizavam nas suas aulas e coloquei a hipótese de não ter desenvolvido suficientemente a pergunta sobre improvisação no inquérito inicial. Interessava-me igualmente perceber que tipo de trabalho era realizado ao nível da improvisação e se, para esse trabalho, utilizavam o material que existe sobre essa matéria (edições modernas sobre improvisação ou tratados dos séculos XVII /XVIII).

Aos professores que responderam afirmativamente à pergunta 10, “Explora e trabalha a improvisação?” (ao nível das iniciações), enviei um email com duas questões.

1 - Que estratégia utiliza para a improvisação ao nível das iniciações?

Improvisação livre

Improvisação conduzida, mas livre de estilo

Improvisação sobre uma harmonia estabelecida

Outras: quais?

2 - Utiliza algum manual ou livro para o trabalho de improvisação?

Obtive resposta dos oito professores. Em relação às estratégias de improvisação, obtive diversas respostas:

Estratégia		Número de respostas	Explicação
Improvisação livre	Dentro de esquema pergunta resposta	2	
	Invenção de canções	1	
	Sugestão de cores, palavras, histórias	1	
Improvisação Referenciada (sobre algo preexistente)	Trabalho em torno de canções infantis	2	Os alunos aprendem a transpor e a improvisar a partir do repertório dado.
	Trabalho em torno de peças que os alunos tocam	1	Os alunos improvisam novas melodias
	Improvisação sobre uma harmonia estabelecida	2	Baixo <i>ostinato</i> Peças estudadas
	Trabalho de ornamentação das peças estudadas	1	Os alunos aprendem a incluir ornamentos nas peças estudadas (trilo, ou mordentes)

Tabela 15 - Estratégias de improvisação nas aulas de iniciação

Em relação à primeira pergunta, compreendi que as estratégias eram variadas. Alguns professores realizam improvisação livre enquanto outros utilizam o material estudado como ponto de partida. Outros ainda recorrem a canções conhecidas pelos alunos, como as canções infantis. Todos os professores responderam que não recorriam a manuais ou livros para o trabalho de improvisação.

Conclusão:

As respostas ao inquérito levaram-me a concluir que, neste momento, existe um número significativo de crianças que aprendem cravo desde o início da sua aprendizagem. Pela quantidade e tipo de instrumentos que a maioria das escolas tem na sala de aula, depreendo que será mais realista a inclusão de peças a quatro mãos no manual do que peças a dois cravos. Em relação ao trabalho específico das iniciações, é notória a necessidade de os professores recorrerem a métodos de piano que incluem material específico da aprendizagem de tecla, nomeadamente exercícios de destreza digital, independência de mãos, embora estes não incluam matéria relacionada com o cravo, como a dedilhação antiga, a articulação específica, a ornamentação etc.

Parece-me claro que será pertinente incluir no manual uma grande componente de actividades de improvisação, já que poucos professores afirmam trabalhar a improvisação, e mesmo estes, não mencionam qualquer livro ou manual sobre esta matéria.

4.2 - Comparação dos manuais

Para consolidar as opções sobre o manual de cravo para iniciações, analisei seis manuais de cravo e observei alguns manuais de piano citados pelos professores no inquérito realizado. Procedi igualmente a uma análise de quatro manuais de improvisação editados na última década e que podem ser ferramentas fundamentais para o trabalho de baixo contínuo e improvisação.

A escolha incidiu sobre os métodos adoptados pela maioria dos professores e mencionados no inquérito realizado. Não pretendo aqui fazer uma análise exaustiva, mas apenas compreender as vantagens e desvantagens das várias opções de cada um.

Desenvolvi mais detalhadamente as observações relativas aos manuais que considerei mais adequados às iniciações. Fiz um comentário a um método de Frank Mento que não foi referido nos inquéritos (talvez por ser desconhecido dos professores) e que não está editado em livro, encontrando-se disponível online, na página <http://methode-clavecin.fr/>.

4.2.1 - Comparação dos manuais de cravo referidos nas respostas dos professores:

Maria Boxall, *Harpsichord Method* (1977)

É o primeiro manual de cravo para iniciantes aos cravo no século XX baseado em fontes dos séculos XVI a XVIII. Começa com um texto sobre as fontes da técnica do cravo seguido de outro sobre o mecanismo do cravo. Segue-se uma secção sobre posição do corpo, mãos. Os textos posteriores abordam a articulação com vários exercícios preliminares de cinco notas. O manual intercala secções de notas da autora com indicações técnicas, de estudo, questões de interpretação e explicação de ornamentos relativas a um número de peças e as peças em si. O repertório é muito variado em estilos e épocas. Apesar de conter muito pouco material para as iniciações, tem bastante para os primeiro e segundo graus.

K. Rosenhart, *The Amsterdam Harpsichord Tutor - vol. 1 (1978)*

O prefácio é de Gustav Leonhardt e foca a questão da aprendizagem do cravo desde o início e da ausência de material para essa aprendizagem (na década da edição). Na introdução, Rosenhardt, o autor explica que o manual não pretende ser uma primeira introdução instrumental (iniciação) porque “essa não é idiomática da música barroca”.

O autor não escreve dedilhações porque “o estudante e o professor têm a inteligência suficiente para o fazer”. As explicações são breves e directas. Tem uma linguagem séria e nada infantilizada. Tem muitas fontes diferentes e a literatura musical é muito diversificada, desde Ortiz, Tielman Susato, Turk, Hotteterre, François Couperin, Tomás de Santa Maria a Carlos Seixas. Apresenta muitas peças com transposição noutras tonalidades, o que me parece muito inteligente. Inclui modelos de ornamentação que podem, desde logo, ser aplicados nas cadências e remetem directamente para a interpretação da música antiga. Inclui várias peças para instrumentos melódicos para a mão esquerda ou direita. Apresenta notas sobre os andamentos, danças, articulação dedilhação etc. Parece-me pouco adequado para o nível das iniciações e ideal para adolescentes. Tem muita informação em letras pequenas e várias peças por página, quando estas são curtas.

Ahlgrimm, *Manuale der Orgel und Cembalo technik (1982)*

Defendendo a ideia de que os estudos e exercícios não foram inventados no século XIX, apresenta vários exercícios retirados de muitas fontes da música de tecla. É um excelente livro de técnica de tecla com material de 1571 a 1760. Na minha opinião, é pouco dirigido a crianças, embora possa ser utilizado pelos professores. Tem muitas fontes como Nikolaus Ammerbach, C.P.E. Bach, F. Couperin, FW Marpurg, G. Diruta entre outros. Trabalha todas as questões técnicas da técnica do cravo como dedilhações antigas, saltos, acordes, notas ligadas, e trilos. Tem muitas notas e citações dos tratados que são bastante interessantes.

C. Zimmer-Grollmund, *Des Lys Naissants: Initiation au clavier et à la basse continue* (2002)

É um método de cravo para a iniciação. Tem a vantagem de procurar trabalhar a música de conjunto desde o início da aprendizagem. Tem peças para cravo e flauta de bisel, peças para dois cravos e ainda peças com o acompanhamento do professor. Uma primeira parte dá a conhecer o teclado e ensina a leitura. Imediatamente no meio dos dois pentagramas, coloca uma linha a tracejado (dó central) tendo, por isso, 11 linhas nas primeiras peças. O conhecimento do teclado parte do dó central e o âmbito vai sendo alargado progressivamente. Começa por explorar movimentos contrários e só depois os paralelos. Vai introduzindo progressivamente as várias figuras rítmicas, pausas, sinais de articulação, suspensão e acidentes. Introduce dois símbolos inventados para representar um salto e outro para a mudança de posição. Tem vários exercícios para trilos, oitavas, passagem do polegar e agilidade. Utiliza muitas canções infantis e peças compostas pela autora. Os nomes das peças são sugestivos. Por vezes, surgem comentários na própria partitura. Na página 18, propõe uma composição de uma peça com o material aprendido.

A segunda parte aborda a técnica do cravo e introduz os diversos estilos. Trabalha as escalas com dedilhações antigas e modernas, ornamentos, articulações e intervalos. As peças são composições escritas nos modelos das danças barrocas características.

Apresenta um interessante modelo de estrutura de um prelúdio *non mesuré* com as primeiras notas de cada compasso. Seguidamente, apresenta uma versão ornamentada dessa estrutura. Tem também uma peça em *fac-simile* de Dornel. Uma terceira parte faz uma introdução ao baixo contínuo onde introduz os intervalos, os acordes de três sons e as posições e cadências perfeitas em tonalidades simples.

O manual é muito interessante e inventivo, embora eu tenha algumas questões a colocar. Parece-me excessiva a repetição das mesmas melodias em várias formas e variações sendo estas melodias conhecidas das crianças (se fossem canções desconhecidas, talvez essa repetição do material fizesse mais sentido). A quantidade de dedilhações também me parece excessiva. O formato do livro e o tamanho das pautas e letras parece-me, porém, o ideal.

R. Siegel, *Apprendre à Toucher le Clavecin - vol. 1* (2008)

É um manual para crianças e adultos. O livro inclui um cd com a gravação das peças. Introduce material do século XVIII dos tratados de cravo alemães e franceses, nomeadamente frases sobre a técnica de cravo e questões de interpretação, uma tabela de ornamentos, muitas reproduções de tratados e alguns dados históricos para além de explicações sobre questões musicais. O conteúdo musical consiste numa colectânea de peças alemãs, francesas e inglesas dos séculos XVII e XVIII, a maioria de Daniel Turk. Inclui ainda algumas peças a quatro mãos do autor. Os dois volumes contêm arranjos para quatro mãos de peças, sendo a parte *seconda* realizada para o professor. Começa por introduzir recomendações sobre a posição do corpo. Tem duas páginas sobre o cravo com reproduções de gravuras. A meio do livro, tem um caderno de quatro páginas com a história do cravo. A abordagem dos tratados e dados históricos parece-me muito interessante, embora seja pouco diversificado no tipo de repertório. Contém muitos exercícios de tecla, a meu ver, menos sistemáticos que os métodos de piano abordados, realizando movimentos paralelos e contrários com intervalos de terceira e quinta desde os primeiros exercícios.

Os exercícios são bem integrados no contexto da música de cravo. Os exercícios 1 e 3 introduzem um *canon* com a entrada da mão esquerda primeiro que remetem desde cedo para a música polifónica. Os últimos exercícios introduzem uma ou duas notas presas com articulação das restantes e são, na minha opinião, muito pertinentes para o tipo de vocabulário utilizado no estilo *luthé*. O segundo volume continua o esquema do primeiro, mas com repertório e exercícios ligeiramente mais difíceis.

Frank Mento, *Harpsichord Method - Volume 1 first year (2013)*

Primeiro de dez livros que pretendem acompanhar os dez anos de estudo do cravo, propõe um interessante método para a iniciação. O manual começa com um pequeno texto sobre a história do cravo, com uma imagem de um cravo francês. Tem uma secção sobre a posição do corpo baseada em fontes. Apresenta uma página em branco para desenhar as mãos e colocar o nome dos dedos, o que me parece demasiado infantil para crianças de dez anos. Começa com a explicação das notas e a escrita das claves. Progressivamente vão sendo introduzidos elementos à escrita e as peças vão ganhando complexidade. Tem vários exercícios sempre com as duas mãos, mas estas intercaladas. Quando introduz as mãos juntas, é em movimento contrário, onde os dedos são os mesmos durante alguns exercícios. Para a introdução das dedilhações antigas, utiliza um exemplo de Purcell, primeiro numa oitava e, posteriormente, em duas oitavas e diferentes tonalidades. As figuras rítmicas são introduzidas progressivamente – primeiro, só semínimas e mínimas, depois, colcheias e semibreves, figuras pontuadas, etc. Explica algumas questões como o *canon* e a polifonia. Por vezes, tem informação e explicação em demasia. Por exemplo, a explicação dos acidentes é confusa e exaustiva. Penso ser mais interessante a descoberta das diferentes tonalidades através da transposição.

O conteúdo musical é essencialmente composto pelo autor, embora a última secção contenha também repertório de compositores barrocos. Cita muitas fontes, tratados e métodos e utiliza dedilhações antigas. Penso que tem informação a mais nas partituras: todas as dedilhações de todos os dedos, o nomes das notas e ainda a articulação quando é introduzida. Explica com sinais diferenciados a articulação com dedilhação antiga onde a mão é recolocada nas teclas e a outra onde o indicador passa por cima do polegar, a passagem do polegar. Ambas as técnicas são utilizadas. Em termos de exercícios, parece-me excelente - tem exercícios de independência de dedos, destreza, intervalos, notas simultâneas nas várias mãos, notas ligadas. Não tive a possibilidade de adquirir os quatro primeiros volumes (correspondentes à iniciação). No material acessível no site, pode observar-se que o segundo volume tem uma introdução aos intervalos com o nome Baixo Contínuo e, no terceiro, começam a surgir exercícios de diminuições e improvisação. Exercícios desse tipo continuam a ser desenvolvidos nos volumes seguintes.

Nome	Língua	Formato adequado ou não a crianças entre 6 e 10 anos	Linguagem e conteúdo adequados a crianças de 6 a 10 anos
Maria Boxall, <i>Harpichord Method</i> (1977)	Inglês.	Formato ao alto. Letras grandes. Partituras num tamanho relativamente grande.	Linguagem e conteúdo para crianças mais crescidas (a partir dos 10 anos).
K. Rosenhart, <i>The Amsterdam Harpichord Tutor</i> (1978)	Inglês.	Não muito adequado. Formato ao alto. Letra e partitura pequenas. Muitas peças por página.	Linguagem e conteúdo para crianças mais crescidas (a partir dos 10 anos).
Ahlgrimm, <i>Manuale der Orgelund Cembalotechnik</i> (1982)	Inglês e alemão.	Não muito adequado Formato ao alto. Letra e partitura pequena. Muitos exercícios por página.	Linguagem e conteúdo para adolescentes e adultos.
C. Zimmer-Grollmund, <i>DesLys Naissants</i> (2002)	Francês.	Formato ideal – ao baixo. Letras grandes. Partituras num tamanho relativamente grande.	Linguagem acessível às crianças e conteúdo adequado. Nomes sugestivos.
R. Siege, <i>Apprendre à Toucher le Clavecin</i> , vols. 1 e 2 (2008)	Francês. Tradução em inglês, alemão e espanhol.	Formato ao alto. Letras grandes. Partituras num tamanho relativamente grande.	Linguagem para crianças do ensino básico e não tanto da iniciação.
Frank Mento, <i>Harpichord Method, Volume 1 first year</i> , (2013?)	Inglês.	Relativamente. Formato A4. Ao alto.	É dirigido a crianças. Sem bonecos. Os nomes das peças são sugestivos e adequados a crianças.

Tabela 16 - Análise geral dos manuais

Nome	Abordagem histórica, referência a tratados, citações de fontes, etc.	Aborda as dedilhações antigas	Aborda a improvisação e a ornamentação	Explora a música de conjunto
Maria Boxall	Muitas referências às fontes, material diverso.	Nas peças sim.	Não.	Não.
K. Rosenhart	Muitas referências às fontes, material diverso.	Sim, nas fontes.	Sim, tem muitos exemplos de ornamentação. Sugere a transposição.	Não.
Ahlgrimm	Muitas referências às fontes, material diverso.	Sim.	Não.	Não.
C. Zimmer	Algumas referências, embora não muito desenvolvida.	Sim. Apresenta sempre a versão antiga e moderna das escalas.	Aborda a invenção com a sugestão de composição de peças. A terceira parte é dedicada ao baixo contínuo.	Tem muitas peças com acompanhamento escrito e peças de conjunto.
R. Siegel	Muitas referências às fontes, material diverso. Muitas citações de tratados	Não. Só 1 exemplo de passagem do polegar de CPE Bach.	Não.	Algumas peças apresentam um acompanhamento para o professor.
Frank Mento	Algumas referências às fontes. Aborda o <i>inégal</i> , articulação, alguns ornamentos. Cita fontes.	Sim.	Não no volume 1. No 2, inicia o trabalho de intervalos e baixo contínuo e o 3 a improvisação e diminuição.	Não.

Tabela 17 - Conteúdo histórico

Nome	Escalas /extensão	Harpejos	Graus conjuntos	Trilos e mordentes	Outros
Maria Boxall	Não.	Não.	Sim.	Não.	-----
K. Rosenhart	Não.	Sim.	Sim.	Sim.	Progressões de François Couperin. Todos os exercícios são retirados das fontes.
Ahlgrimm	Sim.	Sim.	Sim.	Sim.	Notas repetidas.
C. Zimmer	Sim. Uma oitava.	Não.	Sim.	Sim.	Terceiras; passagem do polegar.
R. Siegel	Não.	Não.	Sim.	Não.	Notas presas.
Frank Mento	Duas oitavas.	Não.	Muitos e variados.	Não.	Oitavas. Notas presas.

Tabela 18 - Conteúdo em relação a exercícios

Nome	Repertório composto pelo autor	Repertório de canções infantis	Repertório do séc. XVIII para cravo	Repertório da música vocal – Popular séc. XVI a XVIII	Repertório de tecla anterior ao séc. XVIII	Repertório contemporâneo
Maria Boxall	As primeiras 4 peças.	Não.	Muitas peças.	Não.	Várias peças inglesas, 5 peças ibéricas e poucas francesas e do norte da Europa.	Não.
K. Rosenhart	Não.	Não.	Tem muitas peças de vários estilos.	Sim.	Música francesa, do norte da Europa, inglesa, ibérica e italiana desde o séc. XVI.	Não.
Ahlgrimm	Todas as peças.	Não.	Não.	Não.	Não.	Não.
C. Zimmer	Algumas peças.	Sim, a maior parte.	Uma peça de Dornet.	Não.	Não.	Não.
R. Siegel	Uma peça. Alguns acompanhamentos.	Duas canções infantis.	Tem muitas peças de vários estilos.	Não.	Música de Purcell e outros compositores do séc. XVII. Não tem peças do séc. XVI.	Não.
Frank Mento	A maior parte das peças.	Uma canção.	Alemão e francês.	Não.	Uma de Susato.	Não.

Tabela 19 - Conteúdo em relação a repertório

Nome	Pontos fracos	Pontos fortes
Maria Boxall	Tem pouco repertório para o nível das iniciações. Dedilhação exaustiva.	Tem um repertório muito variado em termos de época e estilo.
K. Rosenhart	Não é dirigido ao nível das iniciações.	Muito rico em termos de fontes e de material que pode ser utilizado pelos professores. Muito bem organizado e claro na informação.
Ahlgrimm	Não é dirigido ao nível das iniciações.	É um ótimo livro de exercícios.
C. Zimmer	Repertório pouco variado. Por vezes excessivo na escrita da dedilhação.	Muito pensado para estas idades. Explora a criatividade e invenção.
R. Siegel	Repertório pouco variado em termos de épocas. Os exercícios são pouco variados. Não inclui dedilhações antigas nas escalas nem como nota utilizando sempre a versão de passagem do polegar.	Muito material do século XVIII. Tem material sobre o cravo e fontes históricas acessível as crianças.
Frank Mento	Tem informação a mais nas partituras, dedilhações, articulações, nomes de notas. Dedilhação exaustiva. Repertório pouco variado.	Explora as dedilhações antigas. Tem muitos exercícios muito bem estruturados.

Tabela 20 - Principais pontos fracos e fortes dos manuais para as iniciações e 1.º grau

4.2.2 - Para improvisação e baixo contínuo:

Os seguintes manuais são dirigidos a jovens ou adultos e podem servir de base para o trabalho dos professores nas aulas de instrumento. Nenhum destes manuais é mencionado pelos professores nos inquéritos.

J. Charbonnier, *Si L'on improvisait - initiation à l'ornamentation dans la musique ancienne* (1997)

É um manual de improvisação para qualquer instrumento melódico. Apesar de não ser especialmente dedicado à iniciação, pode servir como base de trabalho²⁶ Começa com a seguinte frase:

“Tocar música sem saber ornamentar e improvisar é como comer pão sem sal.”

²⁶ Observei que Mento no terceiro volume utiliza material deste manual.

Baseado no tratado de glosas de Diego Ortiz (1553), propõe pôr em prática os seus ensinamentos e instruir na arte da Diminuição. Utiliza peças simples, de C. Monteverdi, J.H.Schein e Benjamin Hely, com propostas de fórmulas de ornamentação de Ortiz e vários exemplos de glosas e combinações das mesmas. Estas fórmulas consistem no preenchimento de um intervalo (primeiro segunda, terceira e quarta ascendente e descendente). O livro é bastante interessante, embora tenha inexplicavelmente omitido o intervalo de uníssono, tão importante na ornamentação. Também me parece demasiado complicado em termos de organização.

Laizé, Michel, *La Basse Continue pour petits et grands* (2001)

É um método de baixo contínuo dedicado a estudantes de Cravo e Órgão a partir dos nove anos e pretende estabelecer as bases para a consolidação da prática do baixo contínuo. Tem vários jogos e actividades pedagógicas muito interessantes. O repertório é essencialmente anterior ao século XVIII. Divide-se em três partes, a primeira dedicada aos intervalos, baseada na ideia de que a compreensão dos intervalos é a base do baixo cifrado. A segunda parte é dedicada aos acordes de três sons e introduz o baixo contínuo do século XVIII. A terceira parte tem uma iniciação à improvisação de diminuições com base na música renascentista e barroca. Propõe várias actividades de improvisação de fórmulas melódicas no contexto de baixos simples. Apresenta as fórmulas de ornamentação de vários tratados (Ortiz, Ganassi, Dalla Casa, G. Diruta, entre outros) organizado por intervalos ascendentes e descendentes incluindo o uníssono. Apresenta muitos exemplos de diminuições para tecla de vários compositores. Tem exercícios com um plano harmónico simples, como peças de *ostinato* renascentistas só com o baixo e uma nota do soprano para a diminuição. Apresenta também exercícios de diminuição de música vocal e improvisação de cadências. Sugere sempre que o aluno apresente e invente as suas fórmulas. O livro tem quatro folhas soltas com uma lista de etapas e critérios de avaliação da evolução para cada parte do livro muito interessantes. Tem um discurso dirigido ao aluno com perguntas práticas. Parece-me um livro excelente para a introdução da improvisação no ensino dos primeiros anos.

Boquet & Rébours, *50 standards Renaissance et Barroque* (2006)

É uma compilação de música instrumental e vocal renascentista e barroca baseada em baixos *ostinatos* com muitos exemplos de ornamentações de diversos estilos e épocas. Começa com peças simples, como o *Passamezo Antico*, a *Folia* e o *Green Sleeves*, e vai apresentando peças mais elaboradas, como *Grounds*, *Chaconnes* e *Passacailles*.

Apresenta várias versões das mesmas peças, tanto do conteúdo do baixo cifrado como das variações escritas pelos compositores em diferentes tonalidades e variações rítmicas. Inclui muitas notas históricas sobre as peças e conselhos sobre o trabalho de improvisação. Há uma primeira parte do livro, sobre a improvisação, os tratados de diminuições e conselhos práticos para improvisar música do século XVI a início do XVII, que é mais teórica. Inclui ainda uma análise de vários Passamezzos antigos e Folias. Tem muito material passível de ser utilizado nas iniciações: peças tanto para serem tocadas, como para explorar a criatividade e a invenção.

Erhardt, Martin, *Improvisation mit Ostinato Bassenausdem 16. Bis 18.* (2011)

O livro já foi recentemente editado com tradução em inglês. Contém dois CD com o baixo contínuo tocado por vários instrumentos (em 415 e 440) para os músicos poderem treinar a improvisação. Divide-se em duas partes: a primeira apresenta diminuições dos compositores com muitas referências históricas. O repertório é muito variado em estilos e épocas e apresenta tanto música de tecla como muita música polifônica vocal e instrumental. A segunda parte apresenta um método de aprendizagem e treino da improvisação com as fórmulas de diminuição de intervalos das fontes históricas (D. Ortiz, A. Virgiliano, F. Rognoni). Apresenta planos de improvisação com sugestão de temas e planos harmónicos e pode ser utilizado na sala de aula, em grupo ou num trabalho individual. É um livro mais complexo e com pouco material para os primeiros anos de aprendizagem, embora seja um excelente manual para os músicos adultos poderem trabalhar a questão da improvisação.

Autores	Ano de publicação	Conteúdo adequado a a crianças de 6 a 10 anos
J. Charbonnier	1994	Sim, principalmente em relação às fórmulas de diminuição abordadas.
Michel Laizé	2001	Sim, em termos de metodologias e grelhas harmónicas.
Boquet & Rébours	2006	Sim, em termos de repertório.
Martin Erhardt	2011	Não. Será bom para trabalho dos professores.

Tabela 21 – Manuais recentes para o trabalho de improvisação

4.2.3 - Observações sobre três manuais de piano mencionados nas respostas ao inquérito:

Os três manuais são específicos para a iniciação ao piano e têm uma linguagem dirigida às crianças, um formato próprio, incluem desenhos e os nomes das peças são sugestivos para estas idades.

O *Méthode de Piano* de Hervé e Pouillard (1990) começa com pequenos exercícios de posição da mão adequados a qualquer instrumento de tecla e progressivos: de duas notas, depois de três, quatro e assim sucessivamente. Inclui sempre uma pauta com a extensão do exercício, o que me parece ser uma boa estratégia, dado que ensina o aluno a colocar a mão preparada para o exercício. O tipo de trabalho abordado é diverso, utilizando várias tessituras ao teclado (agudos e graves), acordes, cruzamento de mãos, escalas, cromatismos, harpejos, as tercinas, a síncopa e oitavas. Tem igualmente peças a quatro mãos, o que me parece ideal para os manuais desta fase da aprendizagem, por estimularem a música de conjunto, acessível a colegas do mesmo nível da aprendizagem. É um manual muito completo e bem organizado por assuntos e a introdução de material é realizada de forma sistemática e simples. A última secção é nitidamente mais dirigida ao ensino do piano, não tanto pelo material rítmico e melodia, que poderia ser, na maior parte das vezes, executado ao cravo, mas pelo tipo de escrita. As longas ligaduras, tipo de dedilhação, indicações de dinâmica (como crescendo e decrescendo) e o trabalho de pedal remetem para um método exclusivo de piano que não se adequa ao ensino do cravo.

O *Curso Elementar de Piano* de J. Thompson, volume 2 (1937) é um método com muitas imagens e ilustrações, e exercícios preparatórios para as peças. Inclui textos sobre os autores das peças e explicações de teoria musical. Tem uma parte interessante sobre acordes, inversões e cadências. Os exercícios de triplos para todos os dedos é interessante. O repertório é pouco adequado ao cravo.

Mais divertido é o *Easiest piano course*, de J. Thompson (1955-1996), que utiliza figuras a cores de monstros que representam as várias notas. Tem sempre uma figura do teclado a indicar as notas utilizadas em cada peça com uma pauta e ainda o nome das notas. Quase todas as peças têm um acompanhamento para o professor tocar. A maioria das peças são composições do autor e peças populares adaptadas, embora inclua também peças de compositores simplificadas e transpostas. As indicações de dedilhação são cuidadas, simples e sem repetições exaustivas.

Conclusão da análise dos manuais:

Após a análise e comparação dos manuais referidos pelos professores de cravo no inquérito, pude observar que só a partir de 2002 surgiram manuais de cravo dedicados às iniciações ao cravo. O tipo de abordagem para crianças que vigora no ensino do piano desde os anos 30 surge agora também para o cravo. Se os professores adoptarem alguns livros de piano para a realização de exercícios técnicos ou conjugarem os diversos manuais de cravo e de improvisação, terão ao seu dispor material suficiente para o ensino do cravo ao nível das iniciações. Os manuais dirigidos a crianças do ensino básico são as publicações mais recentes (a partir de 2002). Na minha opinião, os livros mais apropriados para os níveis da iniciação são os de Frank Mento e C. Zimmer-Grollmund.

Todos os manuais de cravo procuram fazer referências às fontes históricas e tratados, um cuidado que não encontramos nos manuais de piano. Alguns livros sistematizam as dedilhações antigas em escalas ou exercícios, outros incluem as dedilhações nas peças. Poucos manuais abordam a invenção/improvisação, embora a maior parte aborde a ornamentação. O recurso à música de conjunto também é pouco utilizado por estes métodos. Em relação aos exercícios (que considero ser uma actividade que isola determinada competência num contexto fora das peças), observamos que os manuais mais recentes

incluem as escalas, com ou sem dedilhações antigas. Todos incluem exercícios de graus conjuntos, embora menos de harpejo e trilos. No que respeita ao repertório nos manuais dirigidos às iniciações, a maioria das peças são compostas pelos autores, embora também seja utilizado material do século XVIII. Nos manuais para os mais novos, encontramos pouco repertório anterior ao século XVIII, ao contrário do que se verifica nos restantes, que têm bastante repertório dos séculos XVI e XVII. Em apenas um manual se encontra repertório da música vocal ou popular séc. XVI a XVIII e inclui música dos séculos XX ou XXI. Também se encontra pouca música ibérica nos manuais, sendo que só os manuais mais antigos incluem este repertório (Maria Boxall e K. Rosenhart). A análise dos manuais de piano mencionados pelos professores permitiu-me detectar algumas das questões menos abordadas nos de cravo. Têm mais exercícios de tecla, todos contemplam as escalas e harpejos, todos têm uma linguagem dirigida aos alunos e apresentam figuras e desenhos. Todos abordam a música de conjunto, seja com acompanhamentos dos professores seja com peças a quatro mãos²⁷.

Pela análise dos manuais usados pela maioria dos professores, compreendi que a procura e a necessidade incidem mais sobre a linguagem e o repertório acessível às idades das iniciações do que aos exercícios. Não me parece que a inexistência de um manual de cravo em português justifique, por si só, a criação de um. O contacto dos alunos com livros em línguas estrangeiras pode ser vantajoso. Parece-me que o repertório explorado nas iniciações podia ser mais rico e interessante se tivesse uma ligação com a música antiga, tanto na procura de canções populares como na do repertório vocal e instrumental dos séculos XV a XVII. A quase total ausência de música ibérica nos manuais também me parece lamentável. Parece necessário e útil que o material disponível confira um maior destaque à improvisação e à invenção. As músicas de conjunto, quer com o professor de instrumento, quer com colegas do mesmo ou de outros instrumentos, parece-me também uma excelente ideia para o ensino das iniciações e básico, embora seja pouco comum nos manuais de cravo. Nesse aspecto, o manual de C. Zimmer é admirável.

²⁷ Com a leitura de Chyu (2004) tive a oportunidade de perceber que nos Estados Unidos da América existe alguma oferta de manuais de piano para as iniciações com actividade de improvisação: Francis Clark-*MusicTree*, Faber -*Piano adventures*, Hal Leonard, Robert Pace -*Music for piano* e *Criative music*, Marilyn Lowe com a colaboração de Edwin E. Gordon -*Keyboard Games for Beginners*. Pretendo adquirir e experimentar alguns deste livros na fase seguinte de elaboração do manual.

4.3 - Conclusões e propostas para o manual

4.3.1 - Questões para o manual

As conclusões a que cheguei com o inquérito e com a observação crítica de vários manuais de cravo e de piano suscitaram-me algumas questões referentes a estratégias a adoptar e decisões relevantes para a elaboração do manual:

- Será necessário um manual de cravo dirigido às iniciações em língua portuguesa?

Os professores precisam de mais material de trabalho para as iniciações. Se este estiver editado em português, facilitará a compreensão dos alunos. O facto de os manuais de cravo existentes não terem sido traduzidos para português não impediu que os professores os adoptassem e utilizassem no ensino, pelo que esta não consistirá na necessidade mais premente. Parece-me até vantajoso os alunos contactarem com manuais em línguas estrangeiras, desde que os professores e educadores as conheçam - tal estimula o conhecimento das mesmas. De qualquer forma, a elaborar um manual em Portugal, faria sentido que este estivesse em português. Dado o número crescente de alunos de cravo verificado neste estudo, parece-me pertinente a realização do manual.

- Seria um manual que seguisse os moldes dos que já existem ou apresentaria algo diferente?

Se seguisse os moldes dos que já existem, seria pertinente incluir questões relativas à postura e à posição da mão, muitos exercícios de destreza e material específico do ensino do cravo. Poderia ter um texto sobre o cravo, a sua história e o seu mecanismo, com uma linguagem simples (mas não infantil) e ilustrações.

Visto que, em Portugal, a disciplina de formação musical surge desde o início do ensino da música, parece-me redundante a inclusão de explicações de teoria musical como, por exemplo, nomes de notas, claves e figuras rítmicas.

Se, pelo contrário, se optasse por um manual que preenchesse as lacunas dos que já existem, para ser utilizado juntamente com outros, não seria necessário ter esse material. Nas conclusões sobre os actuais métodos de ensino de cravo, refiro a escassez de material de

iniciação que aborde a invenção e a improvisação assim como da música de conjunto e do repertório ibérico, tanto popular como renascentista e barroco. Um manual em português que explore a invenção, a improvisação e a ornamentação com repertório ibérico presta-se a ser utilizado não só por cravistas, mas também por pianistas²⁸. O conteúdo dedicado exclusivamente ao cravo que já existe nos outros manuais poderá ter menos relevo. De qualquer forma, parecem-me pertinentes as referências ao cravo, ao baixo contínuo e às dedilhações antigas, pois valorizam as competências do estudo em instrumentos históricos, podendo ser um incentivo à expansão do ensino do cravo em Portugal.

- As peças devem incluir dedilhações? Sempre?

Julgo que a dedilhação deve ser, sempre que possível, realizada pelos professores e, numa fase posterior, pelos alunos. Parece-me importante o aluno observar a prática de escrita da dedilhação sem que esta seja imposta pelo manual impresso. No entanto, o manual poderia conter sugestões sucintas de dedilhação e ainda abordar as dedilhações antigas e modernas. Este tipo de questões poderia ser introduzido como notas para os professores ou ainda em pequenos exercícios.

- Seria vantajoso o manual conter exercícios de destreza digital e independência de mãos?

Na observação das aulas da professora Cândida Matos no âmbito do estágio, assisti ao uso de uma estratégia muito interessante com os alunos de iniciação. Os alunos aprendiam uma série de notas:

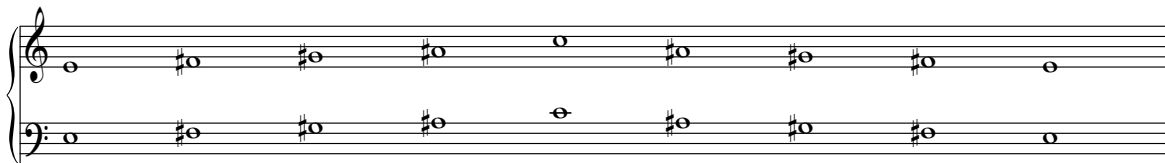


Figura 9- Exercício de Frédéric Chopin

²⁸ Para esse efeito, incluiria uma secção no final com a realização do baixo cifrado para os pianistas que não aprenderam baixo contínuo.

Esse exercício de Frédéric Chopin era tocado de várias formas:

- com as mãos separadas e juntas;
- com movimento paralelo e contrário, com entradas diferentes das mãos (primeiro a esquerda ou a direita, intercalando);
- com diferentes articulações (de quatro em quatro, de duas a duas);
- por movimento de terceiras (movimento paralelo ou contrário);
- com vários ritmos.

O mesmo exercício era transposto para outros movimentos de graus conjuntos (tonalidades maior e menor). Esta actividade de transposição e exploração de material, que não se encontra escrito na notação musical, parece-me extremamente perspicaz no contexto do ensino instrumental, porque o aluno tem necessariamente de reflectir sobre o movimento e pode, ao mesmo tempo, observar as mãos, uma vez que não tem a imposição da observação da partitura. Parece-me útil o manual incluir actividades semelhantes.

- Seria interessante explorar, no manual, repertório contemporâneo?

Penso que seria importante o manual conter algum material contemporâneo, tanto em estratégias de improvisação (improvisação livre, exploração de intervalos, sugestão de imagens etc.) como nas peças ou melodias. Seria uma forma de os alunos acederem a um estilo diferente do barroco com a música portuguesa contemporânea.

Seria interessante convidar alguns compositores a comporem peças simples com acompanhamentos mais difíceis para o professor, de forma a poder também ser explorada a actividade de música de conjunto. Esta secção de actividades de improvisação livre e de peças contemporâneas será desenvolvida futuramente.

- Que canções utilizar no manual?

As melodias infantis conhecidas e introduzidas nos métodos que observei não necessitam do trabalho de memorização porque todas as crianças as conhecem. No entanto, por me parecerem demasiado infantis para os quatro anos da iniciação (dos 6 aos 10 anos), julgo ser preferível substituí-las por um repertório antigo de canções simples. Pretendo explorar o repertório vocal e instrumental dos cancioneiros e outras fontes renascentistas e barrocas. As canções com letras em espanhol ou latim podem ser traduzidas ou ter letras adaptadas, proporcionando, assim, uma relação directa do fraseio musical com a própria linguagem (factor relevante na interpretação da música antiga). Parece-me igualmente pertinente inserir peças de instrumentos de corda beliscada como a Vihuela dada a familiaridade do cravo com estes instrumentos²⁹. Numa fase posterior, pretendo realizar uma pesquisa de repertório ibérico dos séculos XVI a XVIII para tecla que sirva o propósito do manual. Pretendo incluir algumas peças ou excertos de peças de Tomás de Santa Maria e Antonio de Cabezón entre outras. Incluirei ainda uma secção de melodias para trabalho dos professores que compreenderá melodias dos cancioneiros renascentistas e populares. Para a recolha, pretendo realizar uma investigação inclusivamente na Biblioteca Nacional.

As melodias que apresento na proposta reúnem algumas particularidades interessantes: têm poucas notas (entre três a seis); muitas vezes movem-se por graus conjuntos: são ritmicamente simples e acessíveis, embora tenham alguns desafios de acentuação e interpretação; é um repertório pouco conhecido e específico da música antiga; artisticamente, são muito interessantes.

O ensino da música de tradição oral, como a música popular, tem a especificidade de ter um repertório mais reduzido. Os aprendizes aprendem a tocar de ouvido determinado repertório que, possivelmente, tocarão toda a sua vida. Têm uma familiaridade com as peças ou temas muito diferente da dos alunos de música nos conservatórios e escola de música dita erudita, que aprendem a tocar um repertório diferente todos os anos e, se vierem a ser músicos profissionais, toda a sua vida. Por essa razão, considero interessante desenvolver um repertório na iniciação ao cravo que seja posteriormente reconhecido e tocado nos anos seguintes. Parece-me interessante o recurso à criação de uma série de estratégias e actividades

²⁹O repertório para cravo tem uma componente forte de inspiração e citação do vocabulário dos instrumentos de corda dedilhada, não só do alaúde como da vihuela, do cistre europeu, bandolins e guitarras.

em torno da mesma melodia ou harmonia de modo a que esta se torne cada vez mais familiar ao aluno.

- Que estratégias usar na realização das actividades de improvisação de modo a minimizar o recurso à leitura da notação musical?

O tipo de notação das actividades de improvisação e diminuição pode ser também visual, com figuras que sugiram o movimento melódico. Seria um suporte mais representativo de células melódicas que ensinariam o aluno a compreender melhor os modelos na escrita da notação musical. Esse factor seria, posteriormente, vantajoso para a evolução das competências de leitura.

- Que actividades se podem trabalhar com as canções?

Trabalho de conjunto - O aluno toca com o professor ou com colegas.

Invenção de novas melodias.

Invenção de letras para as melodias existentes ou inventadas.

Análise dos elementos musicais como contorno melódico, compasso, tonalidade, maior e menor, ritmo etc.

Introdução de fórmulas de diminuições de intervalos e análise de melodias.

Introdução de conceitos como movimento paralelo e contrário; movimento inverso; pergunta/resposta; Canon; Fuga; Prelúdio etc.

Invenção sobre o material da melodia.

Transposição (tonal e modal tanto do modo maior –menor como do modo de sol, ré etc.).

Introdução das tonalidades e acidentes através da transposição do ouvido e não da leitura.

Invenção de acompanhamento (com várias sugestões ou deixadas em aberto).

Invenção do baixo e harmonização.

Invenção da estrutura da peça segundo determinadas formas: ABA, binária, canção mais glosa, rondo, etc.

- Como manter o espírito do ensino da música historicamente informada no manual mesmo que este seja dirigido também a outros instrumentos de tecla?

Complementando sempre as actividades com referências às fontes abordadas. As dedilhações históricas, questões de interpretação e convenções rítmicas podem ser abordadas numa secção dirigida aos professores ou inseridas com as peças. As partituras terão o mesmo tipo de notação simples, sem as indicações típicas do século XIX. Pode ser útil introduzir peças com a mínima como unidade de tempo³⁰.

- Como manter presente a necessidade de respeitar o texto musical tal como o compositor o escreveu quando pretendemos ensinar e desenvolver o pensamento criativo?

Considero extremamente importante criar, nas aulas, momentos em que a peça é trabalhada com o maior respeito ao texto musical e a invenção do compositor é analisada.

³⁰ A mínima como unidade de tempo surge muitas vezes no repertório dos séculos XVI e XVII e em algum do século XVIII, quando é adoptado o *stile antico* nas peças polifónicas ou danças como a *Courante* e a *Sarabande*.

4.3.2 - Fontes consultadas para o manual de cravo³¹:

Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV a XVI - Cancioneiro do Palácio* - manuscrito renascentista que se encontra na Biblioteca Real de Madrid com música do século XV e inícios de XVI. Tem música com letras em castelhano, latim, catalão e português. Contém romances e canções para uma voz e acompanhamento bem como Villancicos para várias vozes de Ruandel Encina, Luis de Milán e Pedro de Escobar entre muitos outros.

Binkley, *Spanish Romances of the sixteenth century* (1995) - colectânea de romances espanhóis preservada em sete edições de Vihuelistas espanhóis do século XVI de compositores como Luys de Milan, Luys de Narvaez, Alonso Mudarra, Diego Pisador e Esteban Daça entre outros.

Brito, *Vilancicos do século XVII do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (1983) - colectânea de obras de 15 manuscritos que se encontra na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra com música vocal e instrumental ibérica.

Daça, Esteban, *Los Vihuelistas* (1983) - transcrição e estudo da obra de Esteban Daça para Vihuela e também para Canto e Vihuela, intitulada *Libro de música en cifras para Vihuela - El Parnasso* que se encontra na Biblioteca Nacional de Espanha, em Madrid.

Gallop, *Cantares do povo português* (1937) - colectânea de música popular portuguesa de 1937 recolhida em várias regiões do país.

Giacometti, Michel, *Cancioneiro Popular Português* (1981) - colectânea de 250 canções portuguesas que Giacometti recolheu durante duas décadas com a colaboração do compositor Fernando Lopes-Graça. Organizado por região e celebrações populares profanas e religiosas desde o nascimento, a morte, o noivado e casamento, as festas das colheitas e arraiais, etc.

³¹ As fontes dos vihuelistas são edições modernas de transcrições porque não tenho conhecimentos suficientes de tablatura para a vihuela. Procurarei desenvolver essa competência no próximo ano de forma a ter um maior contacto com os textos musicais originais.

Morais, *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI* (1986) - compilação de dois cancioneiros musicais portugueses renascentistas (um deles pertencente ao *Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa* e o outro ao *Cancioneiro Musical de Bibliothèque de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris*) de conteúdo profano e o romance sobre a batalha de Alcácer-Quibir, *Puestos estan frente a frente*. A maioria são canções polifônicas quinhentistas.

Morais, *Cancioneiro musical d'Elvas* (1992) - publicado em 1940 por Manuel Joaquim sob o nome de *Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia*, trata-se de um manuscrito mantido na Biblioteca Municipal de Elvas. Tem canções a três vozes, algumas com textos em português e outras em castelhano. Os compositores são anónimos, embora sejam classificadas obras de Juan del Encina e de Pedro Escobar.

Narvayes, *Los Vihuelistas* (1981) - compilação e transcrição de Rodrigo de Zayas da obra de Luys Narvayes contida nos *Seys Libros del Delphin de Música*, um livro de tablaturas para Vihuela e também para Canto e Vihuela que se encontra na Biblioteca Nacional de Espanha em Madrid.

Willard, *The complete work of Gaspar Sanz volumes 1 & 2* (2006) - o primeiro volume contém a publicação *Instruccion de Música sobre la Guitarra Espanõla*, publicada em Saragossa em 1674 e escrita originalmente em tablatura transcrita para cifra moderna de guitarra e notação musical. A segunda parte da obra de Willard, é uma transcrição das 45 peças de Gaspar Sanz contidas no mesmo tratado para guitarra moderna.

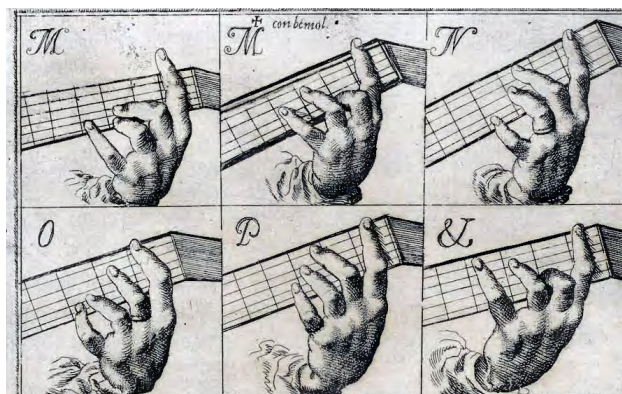


Figura 10 - Imagem de *Instrucción de Música sobre la Guitarra Espanõla* de G. Sanz - BNE

4.3.3 - Propostas de actividades para o manual

Pretende-se que o manual reúna uma quantidade de melodias ibéricas simples com poucas notas e, com esse repertório, realizar propostas de trabalho de invenção e improvisação para os níveis da iniciação ao cravo (que poderão servir para outros instrumentos de tecla). O manual será realizado e editado após uma fase de experimentação com alunos e aconselhamento de professores que trabalham com esta fase da aprendizagem.

As propostas devem ser realizadas ao longo dos quatro anos de iniciação e não de seguida como método. A ideia é ter um repertório que se mantém no ouvido, um Standard (melodia ou baixo *ostinato*) que vai sendo mais elaborado ao longo da aprendizagem. O professor pode utilizar o material para consulta sem mostrar ao aluno a partitura e ensinar sem o recurso à leitura numa primeira fase. Parece-me importante o recurso da escrita e leitura, mas só depois da experimentação.

Pretendo incluir vários tipos de material:

- peças a partir de Baixos *ostinatos*;
- melodias (com ou sem baixos).
- peças para tecla (antigas e contemporâneas)
- propostas de actividades

As estratégias pensadas para o manual:

- propostas para improvisação livre
- jogos de pergunta resposta
- jogos de repetição
- jogos de invenção
- harmonização de melodias e criação de um baixo
- variações melódicas: preenchimentos de intervalos, ornamentação
- variações rítmicas

O aluno:

- reproduz uma melodia ensinada pelo professor;
- aprende a realizar cada fórmula de diminuição;
- aprende misturar as fórmulas;
- inventa uma versão sua;
- escreve a versão que reproduz;
- escreve uma versão sua (o manual terá sempre pautas em branco onde se sugere que o aluno escreva as suas versões);
- aprende a observar o movimento melódico e rítmico noutras peças;
- transpõe para outras tonalidades.

Três exemplos de actividades

Os três exemplos seguintes referem-se a tipos de actividade que pretendo explorar no manual para a estratégia de ornamentação e invenção ao estilo renascentista e barroco.

1.º Exemplo de actividades - partindo de *La Española* de Gaspar Sanz

La Española é uma dança, com um baixo *ostinato* muito presente em vários manuscritos italianos e espanhóis dos séculos XVI e XVII

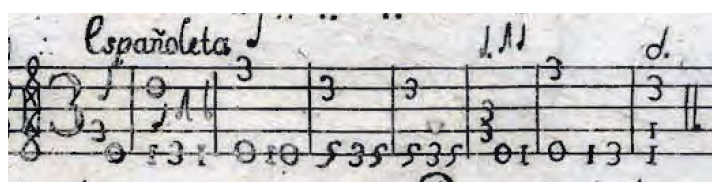
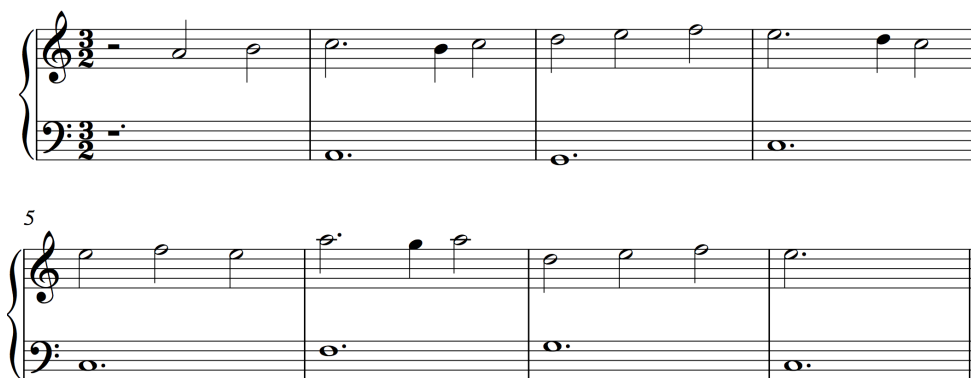


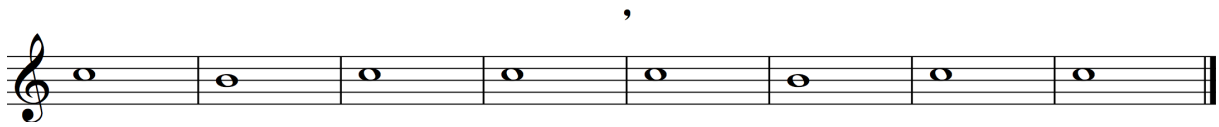
Figura 11 - *La españoleta* de Gaspar Sanz- tablatura

Excerto de *La Española*

A musical score for an excerpt of 'La Española' by Gaspar Sanz. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/2. The bass staff in both systems contains a simple, repeating bass line (ostinato) consisting of a single note (C) in the first system and a sequence of notes (C, D, E, F) in the second system. The treble staff contains a melody of quarter notes and half notes. The first system starts with a rest in the treble staff. The second system starts with a measure number '5' above the treble staff. The piece ends with a double bar line.

Tendo como base de trabalho o baixo de *La Española* (neste exemplo escrito num compasso binário ou quaternário para simplificar o trabalho), o professor pode criar pequenas melodias compostas por duas notas (si e dó), posteriormente por três notas (si, dó e ré), por quatro (si, dó, ré e mi) e assim sucessivamente.


Actividade 1 - O aluno aprende uma melodia com duas notas, si e dó. Toca primeiro a melodia na mão direita, depois com a esquerda e depois com as duas mãos:



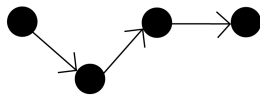
O aluno deve tocar a melodia com todas as dedilhações possíveis.

Mão direita

Mão esquerda

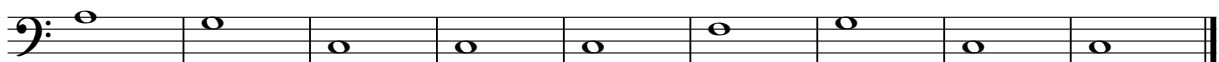


O professor comenta o facto de a peça ter duas partes iguais, cada uma de quatro notas, e observa o movimento de cada parte: a nota desce, depois sobe e mantém.



O aluno e professor tocam juntos: o aluno a melodia e o professor a realização do baixo contínuo.

O baixo contínuo de *La Española*



Actividade 2 - O aluno toca a mesma melodia a partir de fá.

O professor transpõe o acompanhamento e tocam juntos.

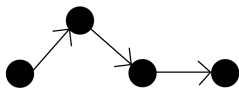
O aluno toca a mesma melodia a partir de sol, lá, ré e percebe a questão da sensível no teclado.

Actividade 3 - O aluno toca outra melodia com as dedilhações possíveis. O professor escreve essas dedilhações.

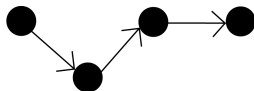


O professor comenta o facto de a peça ter duas partes, mas a primeira fazer um movimento diferente da segunda

1.ª parte



2.ª parte



O aluno e o professor tocam juntos: o aluno a melodia e o professor a realização do baixo contínuo. O professor pode inventar vários acompanhamentos diferentes.

Actividade 4 - O aluno aprende a fazer movimento contrário com a melodia, se a direita sobe, a esquerda desce e vice-versa. Sempre com a dedilhação igual nas duas mãos. Tocam juntos.



Podem realizar a mesma com diferentes ritmos propostos pelo professor.

Actividade 5 - O professor e o aluno inventam outras melodias como esta:



Comentam o movimento, experimentam realizar o movimento contrário de cada melodia e tocam essas versões com todas as dedilhações possíveis.

Actividade 6 - O aluno toca cada melodia numa mão enquanto a outra realiza o movimento contrário. Começar com o 2 ou 3, sempre mãos separadas primeiro e depois mãos juntas.

2.º Exemplo de actividades - a partir de uma Batalha, no romance sobre a batalha de Alcácer-Quibir, *Puestos estan frente a frente* (Morais, 1986)

Esta peça é construída sobre as notas do acorde de dó maior com uma nota pedal em dó. A 1.ª corneta apresenta um motivo melódico que é repetido de imediato pela 2.ª corneta. O professor toca o baixo e a 1.ª corneta. O aluno aprende a imitar essa melodia, realizando assim a 2.ª corneta só com a mão esquerda, ou com a direita ou ainda com as duas mãos. Numa fase seguinte o aluno pode inventar a melodia da 1.ª corneta.

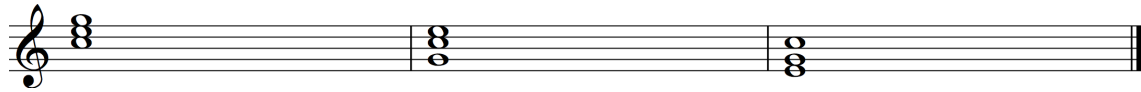
Actividade 1 - A base da improvisação é o acorde de dó maior (na posição com a 5.ª no soprano) com o dó no baixo.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled '1ª Corneta' and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff is labeled '2ª Corneta' and contains rests for the first two measures, followed by a half note G4, and quarter notes A4, B4, and C5 in the final two measures. The bottom staff is labeled 'Baixo' and contains a steady bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, G2, A2, B2, C3.

The second system of the musical score starts with a measure number '5' above the first staff. The top staff (1ª Corneta) begins with a half note G4, followed by a sixteenth-note triplet of A4, B4, and C5, then rests for two measures, and finally a sixteenth-note triplet of A4, B4, and C5. The middle staff (2ª Corneta) contains rests for the first two measures, followed by a half note G4, and a sixteenth-note triplet of A4, B4, and C5 in the final two measures. The bottom staff (Baixo) continues with the same bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, G2, A2, B2, C3.

Actividade 2 - O acorde é tocado noutras posições.

Posição de 5.^a no soprano Posição de 3.^a no soprano Posição de 8.^a no soprano



Actividade 3 - A improvisação é realizada em sol maior.

Actividade 4 - É criada uma estrutura com o aluno.

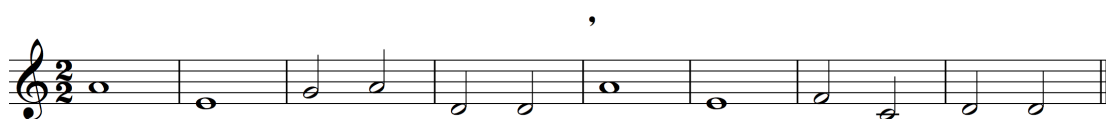
A-B-A-B, sendo A a batalha em dó maior e B em sol.

A-B-A.

A-A-B-B'- sendo A' e B' variantes da inicial. Por exemplo: as cornetas tocam juntas, ou alternam cada compasso ou mudam de posição.

3.º Exemplo de actividades - A partir de *Santa Maria, Strela do dia* - Afonso X Et sabio (1221-1284) - Cantigas de Santa Maria, n.º 100

Actividade 1 - O aluno aprende de cor a melodia (redução da melodia original).



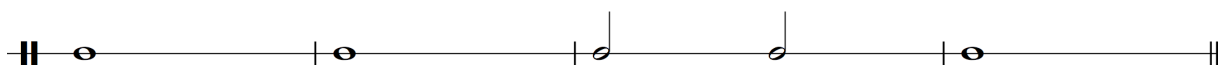
Actividade 2 - O aluno aprende um ritmo e também a preencher os espaços entre intervalos.

5 ,

Actividade 3 - O aluno toca um bordão no baixo com ritmos propostos e o professor toca a melodia.

5 ,

ou



Actividade 4 - O aluno escuta a peça inteira com o verso e toca o baixo com o ré para o refrão e sol para os versos. Aprende a forma Rondeau.

Refrão ,

7 **, Verso 1** ,

14 **, Verso 2**

20 ,

O aluno toca o seguinte baixo para o refrão e versos:

Refrão **Verso 1 e 2**

A bass line in 2/2 time. The Refrão consists of four measures: G, A, B, C. Verso 1 e 2 consists of four measures: D, E, F, G.

ou

Refrão **Verso 1 e 2**

A bass line in 2/2 time using chords. The Refrão consists of four measures: G, A, B, C. Verso 1 e 2 consists of four measures: D, E, F, G.

Outras melodias a incluir no manual

1 - Canção *Guárdame las vacas*

É uma canção espanhola que retrata um diálogo amoroso entre uma pastora e um pastor, utilizada por muitos poetas e músicos. Igual a *La Romanesca*, tem baixo do Passamezzo Antico e serviu de tema para muitas variações dos Vihuelistas espanhóis.

Guárdame las vacas de Alonso Mudarra

Guár - da - me las va - cas, ca - ri - lle - jo, y be - sart' - he -

5

Bé - sa - me - tûa mi y yo te las guar - da - ré

2 – Canção *Ju me leve 'un bel matin* de Anónimo do cancioneiro do palácio

9

3 - Canção *La minôna de Catalunâ* de Gaspar Sanz

5

4 - *Dindi ri din* de Anónimo do cancionero do Palácio

S
Din di rin din di rin din di rin da na din di rin din

A
Din di rin din di rin din di rin da na din di rin din

T
Din di rin din di rin din di rin da na din di rin din

B
Din di rin din di rin din di rin da na din di rin din

5 - Canção *Ya Cavalgo Calaynos* de Enriquez de Valderrábano (Cancioneiro do Palácio)

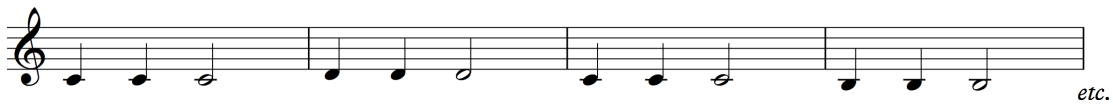
5

6 - Melodia de *Clarins y trompetas* de Gaspar Sanz

7

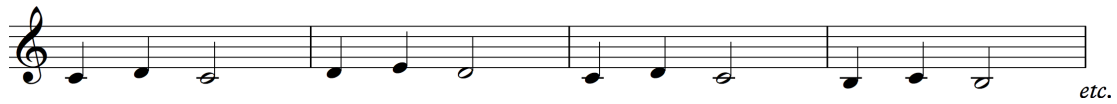
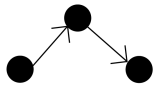
Actividades de variações rítmicas

Partindo de uma melodia com poucas notas (neste caso, dó, ré e si), o aluno aprende a completar a frase inventando uma melodia de quatro compassos com as mesmas notas e a realizar variações rítmicas (primeiro imitando o professor e, numa fase seguinte, inventando as suas). Este exercício pode servir também para se introduzir as diferentes articulações; sugerir-se-iam várias soluções de articulação, deixando-se espaço para o aluno escrever a articulação.

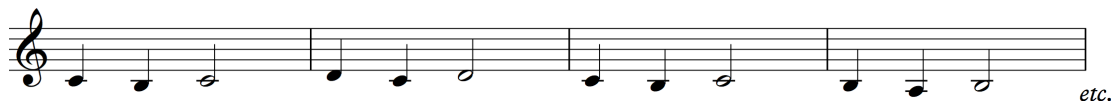
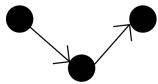


Actividades de variações melódicas

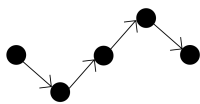
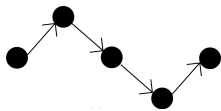
O aluno aprende a tocar uma nota, uma nota acima da primeira e a voltar à primeira nota.



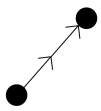
Ou uma nota abaixo e a voltar a subir.



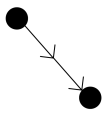
Ou combinando as duas fórmulas.



Pode aprender a construir terceiras ascendentes:



ou terceira descendentes:



e igualmente preencher estes intervalos com outras figurações:



5 – Conclusão final

*O intérprete fará justiça ao compositor se, enquanto a sua imaginação estiver quente e ao rubro, souber canalizar esse mesmo ardor para a sua execução*³².

Francesco Geminiani, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, 1749

No meu percurso da aprendizagem da música antiga e do cravo, interessou-me especialmente a abordagem à improvisação e ornamentação e a aprendizagem do baixo contínuo, que desconhecia enquanto pianista. Este espaço de criatividade deixado pelo compositor ao intérprete na própria construção musical é muito pouco abordado no ensino instrumental. O estudo das práticas de interpretação dos séculos XVI a XVIII, como a realização do baixo contínuo, em toda a sua potencialidade de abordagem dos estilos próprios de cada época e as práticas de ornamentação e improvisação, leva-nos a repensar a forma como o ensino instrumental é ministrado, tanto ao nível do estudo dos instrumentos antigos como no ensino instrumental em geral. Aprender a elaborar um discurso musical é, na minha opinião, uma parte importante da aprendizagem de um músico e da música. Como tal, a estratégia da invenção e improvisação nas aulas de instrumento é fundamental. Os ensinamentos dos tratados podem ser incorporados em manuais com uma linguagem mais acessível aos alunos e aos professores que não tenham ainda estudado estas práticas.

Neste estudo, conclui que, em Portugal, o interesse pelo estudo do cravo cresceu consideravelmente nos últimos dez anos e que a iniciação a este instrumento se faz a partir dos seis anos na maior parte dos casos. Durante o estágio, apercebi-me de que ainda existe pouco material direccionado para a iniciação ao cravo e que, por essa razão, os professores recorrem aos manuais de piano para esses níveis de ensino. Na análise dos manuais da iniciação, compreendi que existe pouco material original dos compositores que facilmente se aplique ao ensino actual dos primeiros passos da aprendizagem, tendo, por isso, de ser adaptado ou inventado por pedagogos.

³² “The performer will do justice to the composer if while his imagination is warm and glowing he pours the same exalted spirit into his own performance”.

Após este estudo, concluo que devo prosseguir a elaboração de um manual de cravo e tecla embora nos moldes diferentes dos restantes manuais estudados e disponíveis, em que aborde a invenção e improvisação a partir de canções ibéricas antigas e baixos *ostinatos* renascentistas que recupere práticas antigas e repertório original. Tendo iniciado, nos últimos anos, uma actividade como editora de Poesia e textos de Performance, pareceu-me acessível e, em meu entender, pertinente a concretização deste projecto.

Em Portugal, poucos professores de música das escolas de música e conservatórios ensinam improvisação nas suas aulas de instrumento. Os motivos parecem-me simples: não tiveram essa formação no início da sua aprendizagem instrumental e não têm material de improvisação aplicável a idades correspondentes às iniciações e ao nível básico. A prática do ensino da improvisação na aprendizagem musical nos conservatórios e escolas de música passa pela aprendizagem da parte dos professores destas matérias. Parece-me fundamental criar condições para que este trabalho seja feito tanto através da elaboração de material de trabalho, nomeadamente métodos e manuais, como da criação de uma série de actividades dirigidas a alunos e professores (nomeadamente conferências, debates, *masterclasses* e cursos) onde se debata e divulgue a importância da improvisação no ensino instrumental.

Este mestrado deu-me a oportunidade de repensar e questionar as estratégias e criar uma nova motivação para evoluir enquanto pedagoga e, ao mesmo tempo, fazer uma reflexão sobre pontos essenciais do ensino instrumental que podem ser repensados e reformulados. Como Haskell sugere, os efeitos da nova abordagem da *performance* iniciada por Gustav Leonhardt, Bylsma e os irmãos Kuijken, terão, no futuro, uma maior visibilidade ao nível da educação musical (Haskell, 1996). A aprendizagem da música pode, a partir de agora, introduzir novos conceitos no campo da interpretação não só ao nível do ensino superior mas, essencialmente, nas iniciações instrumentais e no ensino básico e secundário.

BIBLIOGRAFIA

Azzara, Christopher, «Improvisation», in Colwell, Richard & Richardson, *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Barbessi, Elisa, *Nouvelles conceptions de l'enseignement du clavecinet de la basse continue dans une logique de proposition de création d'une classe dans les établissements musicaux en France*, Cefedem, Rhône - Alpes, 2013.

Benitez, Vincent, «Messiaen as Improviser», *Dutch Journal of Music Theory*, volume 13, n.º 2, Leuven University Press, Lovaina, 2008.

Berkowitz Aaron L., *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*, Oxford University Press, Nova Iorque, 2010.

Bond, Anne, *A guide to the Harpsichord*, Portland, Amadeus press, 2001.

Brillhart, Jeffrey, *Breaking Free - Finding a personal Language for organ Improvisation through 20th-century French Improvisation Techniques*, Wayne Leupold Editions, 2011.

Caspurro, Helena, «A Improvisação como processo de significação. Uma abordagem com base na Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon» in Revista da APEM, Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical - 103, Lisboa, 1999.

Christensen, Thomas, *Partimento and the Continuo Playing*, Orpheus institute, Leuven University Press, 2010.

Chyu, Yawen Eunice, *Teaching improvisation to piano students of elementary to intermediate levels* (dissertação de Doutoramento), The Ohio State University, 2004.

Couperin, François, *L'art de toucher le clavecin*, Boivin, Paris, 1717.

Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, Faber & Faber, Londres, 1963 (revisão de 1989).

Fernandes, Cristina, «Boa voz de triple, sciencia de música e prendas de acompanhar». *O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 2013.

Ferran, Dominique, «Pour un historique des doigtés anciens» (disponível em <http://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article181>).

French, Lauren, "Improvisation: An Integral Step in Piano Pedagogy", Trinity University, http://digitalcommons.trinity.edu/music_honors, 2005.

Filsinger, Mark H., «Novice Music Teachers Learning to Improvise in an Improvisation Professional Development Workshop» Ph.D., University of Rochester, 2013.

Gjerdingen, R. O., «Partimento, Que Me Veux-Tu?» *Journal of Music Theory*, 51 (1), 2001.

Harnoncourt, N., *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

Harris, Paul, *Teaching Beginners*, Faber Music Ltd, Londres, 2008

Haskell, Harry, *The Early music Revival: A History*, Dover Publications, Nova Iorque, 1996.

Haskell, Harry, “Early music”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (acedido a 22 de Janeiro de 2004 em <http://www.grovemusic.com>).

Higgins, Lee, Roger Mantie, «Improvisation as Ability, Culture, and Experience» *Music Educators Journal* 100, nr. 2 (2013), 38-44.

Jacquet, Stephane. «*L'improvisation au cœur de l'apprentissage de la musique*», Cefedem Rhône - Alpes Promotion, 2005-2007.

Khoury, Stephanie, «Partimento as improvisation pedagogy: renewing a lost art» in *Incantare*, volume 6, Dezembro 2014
(http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/InCantare/InCantare_06_Artigo_Stephanie_Khoury.pdf).

Koutsoupidou, Theano, «An experimental study of the effects of improvisation on the development of children's creative thinking in music», *Psychology of Music*, 2009, 37: 251.

Kratus, John, «Growing with Improvisation» in *Creativity in the Music Classroom*, ed. Donald Hamann, Music Educators National Conference, Reston, 1991.

Lawson, Colin, e Ritterman, Janet, «Performing through History, on Teaching Performance» in *Musical Performance; a Guide to Understanding*», editado por John Rink, Cambridge University Press, 2002.

Marín, Luis Antonio González & José Luis González Uriol, *Práctica de tañedores, entre los siglos XVI y XXI*, DCH - Musicología, IMF, CSIC, Barcelona & Institución Fernando el Católico, Zaragoza, Anuario musical N.º 69 2014, 295-322, 2014.

Moreira, Lidia, «Exploration and Improvisation: The Use of Creative Strategies in Instrumental Teaching», *International Journal for Cross - Disciplinary Subjects in Education (IJCDSE)*, vol. 1, issue 4, December 2010.

Nejmeddine, Mafalda, *Manual para o curso básico de cravo com repertório português do século XVIII* (tese de Mestrado), Universidade do Minho, 2005.

Nettl, Bruno, «Improvisation» (I) - *Grove Music Online* ed. L. Macy (acedido a 13 de Abril de 2015 em <http://www.grovemusic.com>).

Sanguinetti, Georgio, *The art of partimento: history, theory and practice*, Oxford University Press, Nova Iorque, 2012.

Stighall, Daniel, «A study in early improvisation/The use of renaissance improvisation to bridge the written and unwritten practices in modern music education», *Musikochmedier*, 2007.

Silbinger, Alexandre *Keyboard Music before 1700*, Routledge, Londres, 2004.

Skidmore, Margaret, *Using Renaissance techniques as a model for teaching keyboard improvisation to children*, Eastern Michigan University, 2002.

Trilha, Mário Marques, *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2011.

Webster, Peter, «Criativity as Creative Thinking» em *TeachingMusic*, ed. Gary Spruce Routledge, 87 – 97, Nova Iorque, 1996.

Wegman, Rob, Michek Collins, A. Stewart, «Improvisation» (II) - *Grove Music Online* ed. L. Macy (acedido a 13 de Abril 2015), <http://www.grovemusic.com>

Whitmer, Carl, *The Art of improvisation*, Whitmark & Sons, Nova Iorque, 1941.

Woosley, Kevin, «The lost art or improvisation: teaching improvisation to classical pianists», Tuscaloosa, Alabama, 2012.

Webster, Peter, «Criativity as Creative Thinking» em *Teaching Music*, ed. Gary Spruce Routledge, New York, 1996.

Yvrard, Thomas, «De l'improvisation, du 1er cycle au supérieur», *Les journées de Clavecin en France*, 2008, CNSMD de Lyon.

Manuais utilizados nas aulas da professora cooperante

Agnestig, Carl Bertil, *IV Spelar Piano*, Musik Forlag, Stockholm.

Kirkby-Mason, Barbara, *First Duet Album - for piano*, Bosworth, Londres.

Turk, *Sixty Pieces for aspiring players, Book I*, Ed. Howard Ferguson, Cambridge, 1987.

Piano:

Thompson, John, *Teaching little fingers to play*, Londres.

Levine, Henry, *Magic at the Piano: A First Piano Book*, Londres.

Manuais de cravo consultados

Algrihmm, Isolde, *Manuale der orgel und cembalo technick*, Éd. Doblinger, Viena, 1982.

AAVV: *10 ans avec le clavecin*, Cité de la Musique, Paris, 1996.

Boxall, Maria, *Harpsichord Method*. Ed. Schott, Londres, 1977.

Mento, Frank, *Harpsichord Méthod* (<http://methode-clavecin.fr/>).

Nandi, Jean, *Starting on the harpsichord - A first book for the beginner*, Bon Gout Publishing Co., Berkeley, 1989.

Rosenhart, Kees, *The Amsterdam Tutor I & II*, Muziekuitgerijsaul B. Groen, Amsterdam, 1978.

Siegel, Richard, *Apprendre à Toucher le Clavecin*, vols. I (com CD) e II, Ed. Leduc, Paris, 2008.

Zimmer-Grollermund, Catherine, *Des Lys Naissants – Initiation au clavier et à la basse continue*, Van de Velde, 2002.

Manuais de piano

Pouillard, Jacqueline e Hervé, Charles, *Methode de piano – Débutants*, Ed. Lemoine, Paris, 1990.

Thompson, John, *Méthode Moderne de Piano, Vol.2*, The Willis Music Co., Londres, 1937.

_____ *Easiest piano course – Part one*, Londres, 1996.

Manuais recentes para o trabalho de improvisação e baixo contínuo

Boquet, Pascal e Rébours, Gérard, *50 standards Renaissance et Barroque*, Ed. Fuzeau, Bressuire, 2006.

Charbonnier, Jean-Louis, *Si L'on improvisait - initiation à l'ornementation dans la musique ancienne*, Ed. Zurfluh, Paris, 1994.

Erhardt, Martin, *Improvisation mit Ostinatobässen aus dem 16. Bis 18. Jahrhundert*, Ed. Walhall, Magdeburg, 2011.

Laizé, Michel, *La Basse Continue pour petits et grands*, Ed. Les Cahiers du Tourdion, Estrasburgo, 2001.

Fontes para o manual de cravo

Barbieri, Francisco Asenjo, *Cancionero musical de los siglos XV a XVI* (transcrição e estudo), Academia de Belas Artes de San Fernando, Madrid.

Binkley, Thomas, *Spanish Romances of the sixteenth century*, Indiana University Press, Indianapolis, 1995.

Brito, Manuel Carlos de, transcrição e estudo *Vilancicos do século XVII do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Portugalia Música Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983.

Daça, Esteban, *Los Vihuelistas* (transcrição de Rodrigo de Zayas), Sevilha, Editorial Alpuerto, 1983.

Gallop, Rodey, *Cantares do povo português*, edição do Instituto para a Alta Cultura, Lisboa, 1937.

Giacometti, Michel, *Cancioneiro Popular Português*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1981.

Morais, Manuel, *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*, transcrição e estudo, Portugalia Música Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.

----- *Cancioneiro musical d'Elvas*, Música Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992.

Narvayes, Luys de, *Los Vihuelistas* (transcrição de Rodrigo de Zayas), Editorial Alpuerto, Sevilha, 1981.

Willard, Jerry, *The complete work of Gaspar Sanz, volumes 1 & 2* (transcrição e estudo), Amsco Publications, Nova Iorque, 2006.

ANEXO

Exemplos de ilustrações para o manual

As seguintes ilustrações de Beatriz Bagulho são uma amostra do tipo de figuras representadas no manual. Estas representarão os títulos das peças e instrumentos como o cravo e o alaúde, poderão igualmente ser um suporte importante nas actividades de improvisação livre.

Ilustração para a canção *Guárdame las vacas*

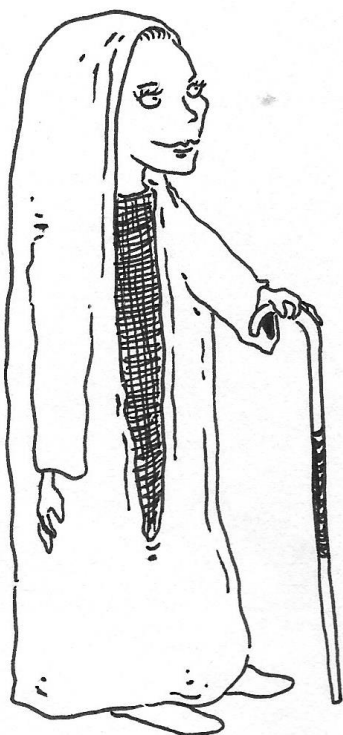


Ilustração para a canção *La Española*



Ilustração para *Clarins y trompetas*



Ilustração de alaudista



Ilustração para a canção *Ju me leve 'un bel matin*



Ilustração de cravista e cravo

