

## **Relatório de Estágio**

“A trompa grave: Ausência de preparação específica e falta de conhecimento de repertório.”

**Vanessa Soraia Teixeira Mendes Couto Salgado**

Mestrado em Ensino da Música

Janeiro de 2018

Orientador: Professor Paulo Guerreiro

Professor Cooperante: Professor Ilídio Massacote



## **Relatório de Estágio**

**“A trompa grave: Ausência de preparação específica e falta de conhecimento de repertório.”**

**Vanessa Soraia Teixeira Mendes Couto Salgado**

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

Janeiro de 2018

Orientador: Professor Paulo Guerreiro

Professor Cooperante: Professor Ilídio Massacote

*“A trompa é a alma da orquestra”*  
(Robert Schumann)

## Índice Geral

Índice de Figuras .....	iv
Índice de Tabelas.....	v
Índice de Gráficos:.....	vi
Lista de termos e abreviaturas.....	vii
Agradecimentos .....	xi
Resumo I (Prática pedagógica).....	xiii
Resumo II (Investigação) .....	xiv
Abstract I .....	xv
Abstract II .....	xvi
Prefácio .....	xvii
1.Âmbito e Objetivos .....	2
1.1.Competências a Desenvolver .....	2
1.2.Expectativas Iniciais em Relação ao Estágio.....	2
1.3.Análise SWOT.....	3
2.Caracterização da Escola .....	4
2.1.Historial e Contextualização .....	4
2.2.Enquadramento e Caracterização .....	5
2.3.Organização e Gestão da Escola .....	9
2.4.Oferta Educativa .....	10
2.5.Ligação à Comunidade.....	13
2.6.Protocolos e Parcerias .....	14
2.7.Ambiente Educativo .....	14
2.7.1.Métodos Utilizados nos Diversos Cursos no Âmbito Individual e Coletivo.....	15
2.8.Outros Elementos Relevantes para a Caracterização da Escola .....	16
2.9.Plano de Atividades do CRAM no Ano Letivo 2016/2017 .....	17
3.Práticas Educativas Desenvolvidas / Estágio .....	20
3.1.Caracterização da Classe .....	20
3.2.Caracterização dos Alunos de Trompa do CRAM .....	21

3.2.1. Aluno A – Iniciação II .....	21
3.2.2. Aluno B – Curso Livre (2.º grau) .....	22
3.2.3. Aluno C – Curso Livre (2.º grau) .....	23
3.3. Descrição das Aulas Lecionadas .....	24
3.3.1. Aluno A .....	24
3.3.2. Aluno B .....	27
3.3.3. Aluno C .....	31
3.4. Atividades Extracurriculares .....	35
4. Reflexão Final / Análise Crítica da Atividade Docente .....	36
4.1. Facilidades/ Dificuldades Sentidas .....	38
5. A trompa grave: Ausência de preparação específica e falta de conhecimento de repertório.” .....	42
5.1. Descrição do Projeto de Investigação .....	42
5.2. Motivações e Objetivos .....	42
5.3. Estado da Arte e Revisão da Literatura .....	43
5.3.1. Contextualização histórica da trompa .....	43
5.3.2. Tessitura e Escrita da Trompa .....	52
5.3.3. A Iniciação da Escrita para Trompa Grave.....	57
5.3.4. A Trompa Grave no Ensino e a Escassez de Conhecimento de Repertório.....	64
5.4. Metodologia de Investigação (fundamentação teórica) .....	65
5.5. Recolha de Dados Primários.....	66
5.6. Análise e Discussão dos Resultados .....	67
5.6.1. Enquanto aluno de trompa, existia nas aulas distinção entre trompa grave e trompa aguda?.....	67
5.6.2. Que tipo de trabalho específico realizava nas aulas de trompa? .....	68
5.6.3. Ao longo do seu percurso académico, qual a incidência dedicada pelos professores ao estudo da trompa grave? .....	70
5.6.4. Que repertório conhece especificamente para trompa grave? .....	72
5.6.5. Qual o trabalho específico desenvolvido nas aulas tendo em vista o aperfeiçoamento do registo grave? .....	73

5.6.6.Se já está inserido no meio profissional, acha relevante a inserção do estudo da trompa grave no plano curricular?.....	75
5.6.7.Se a sua resposta anterior foi sim, em que grau académico acha que deveria ser iniciado?.....	77
5.7.Limitações do Estudo.....	78
5.8.Reflexão Final.....	78
6.Conclusão .....	81
Bibliografia .....	83
Webgrafia.....	86
ANEXO A - Planificações anuais e planos de aula .....	90
ANEXO B – Regulamento Interno do CRAM.....	91
ANEXO C - Projeto Pedagógico do CRAM .....	92
ANEXO D - Protocolos e Parcerias.....	93
ANEXO E - 2 Inquéritos por questionário autoadministrado.....	94

## Índice de Figuras

Figura 1- Mapa do Concelho de Montijo .....	6
Figura 2- Brasão da cidade de Montijo .....	7
Figura 3 - Instalações principais do CRAM .....	9
Figura 4 - Instalações da Casa Amarela.....	9
Figura 5 - Jogo bola flutuante .....	25
Figura 6 - Exercícios de alongamentos.....	27
Figura 7 - Jogo bola flutuante com bocal.....	28
Figura 8 - Exercício de respiração com mangueira .....	31
Figura 9 - Exercício com folha A4.....	32
Figura 10 - BERP .....	33
Figura 11 – Ilustração de Tocadores de Trompa de Caça .....	44
Figura 12 - Trompa Natural mais tubos de afinação.....	46
Figura 13 - Trompa Omnitónica .....	47
Figura 14 - Trompa Omnitónica com Válvulas.....	48
Figura 15 - Trompa com Pistões.....	49
Figura 16 - Sistema com Pistões .....	50
Figura 17 - Sistema com válvulas .....	51
Figura 18 - Série de harmónicos de lá.....	54
Figura 19 - Excerto do Concerto Brandeburguês - 1º trompa .....	54
Figura 20 - Excerto do Concerto Brandeburguês - 2º trompa .....	55
Figura 21 - Excerto do 4º Andamento da Sinfonia nº 55 de Joseph Haydn.....	56
Figura 22 - Excerto do 1º Andamento da Sinfonia nº 7 de Ludwig van Beethoven .....	56
Figura 23 - Divisão do registo da trompa.....	58
Figura 24 - Excerto do 2º andamento, da sinfonia nº51 de Joseph Haydn .....	59
Figura 25 - Medidas dos bocais apresentados por Duvernoy, Dominich, Dauprat e Gallay.....	60
Figura 26 - Excerto do 2º Andamento, da Sinfonia nº1 de Johannes Brahms.....	61
Figura 27 - Excerto da obra <i>Ein Heldenleben</i> de Richard Strauss .....	63

## Índice de Tabelas

Tabela 1- Cursos Livres para Adultos .....	12
Tabela 2- Cursos Livres para Jovens .....	12
Tabela 3- Cursos de Iniciação I. II. III. IV .....	12
Tabela 4- Cursos Preparatórios .....	12
Tabela 5- Cursos de Sensibilização à Música e Pré Iniciação Musical .....	13
Tabela 6- Curso Básico de Música, 1º, 2º e 3º Ciclos em Regime Articulado .....	13
Tabela 7- Curso Básico de Música, 1º, 2º e 3º Ciclos em Regime Supletivo.....	13
Tabela 8- Plano de Atividades do CRAM 1º Período.....	17
Tabela 9- Plano de Atividades do CRAM 2º Período.....	18
Tabela 10- Plano de Atividades do CRAM 3º Período.....	19
Tabela 11- Atividades Extracurriculares.....	36
Tabela 12- Série de harmônicos de lá .....	53
Tabela 13- Técnica da trompa.....	62

## **Índice de Gráficos:**

Gráfico 1 - Distinção entre trompa grave e trompa aguda.....	67
Gráfico 2 - Trabalho específico realizado nas aulas de trompa .....	68
Gráfico 3 - Incidência dedicada pelos professores ao estudo da trompa grave ao longo do percurso académico.....	70
Gráfico 4 - Repertório conhecido para trompa grave.....	72
Gráfico 5 - Trabalho específico desenvolvido nas aulas tendo em vista o aperfeiçoamento do registo grave.....	73
Gráfico 6 - Inserção do estudo da trompa grave no plano curricular .....	75
Gráfico 7 - Grau académico onde deveria ser iniciado o estudo do registo grave da trompa.....	77

## **Lista de termos e abreviaturas**

ESML- Escola Superior de Música de Lisboa

CRAM- Conservatório Regional de Artes de Montijo;

ANIC - Associação Nacional dos Industriais de Carnes;

ALIS - Associação Livre de Suinicultura;

AFPDM - Associação para Formação Profissional e Desenvolvimento de Montijo;

S.F.P.L. Samouquense - Sociedade Filarmónica Progressão Labor Samouquense;

BUZZING – Vibração dos lábios;

BERP - *Buzz Extension Resistance Piece*, peça para estudo de extensão vibração e resistência;



*“Dedico este trabalho às pessoas mais importantes da minha vida, mãe, pai, mana e marido, por terem sempre acreditado em mim e sobretudo, por terem proporcionado que todos os meus sonhos se tornassem realidade.”*



## **Agradecimentos**

*À Escola Superior de Música de Lisboa, pela formação transmitida.*

*Ao Professor Paulo Guerreiro, pela ajuda e pela paciência, por todos os valores e ensinamentos que me transmitiu enquanto professor de trompa.*

*Ao Professor Ilídio Massacote, pela ajuda e pela partilha da sua experiência pedagógica.*

*À minha mana, por me ajudar a encontrar sempre o caminho certo, e pelo apoio incondicional.*

*Ao meu marido, por todo o amor, carinho, entusiasmo e sobretudo por toda a dedicação.*

*Aos meus amigos, Sofia Barbosa e Filipe Dias, pela amizade, por todas as conversas, toda a motivação e por toda a ajuda incansável.*

*Aos meus amigos, Luciana Guimarães e Filipe Ferreira, pela amizade e por toda a ajuda prestada, dedicação e disponibilidade.*

*Ao Professor Doutor Paulo Gaspar, por toda a força que me deu, desde o entusiasmo, ao apoio transmitido.*

*À Luciana Pereira, por todo o incentivo.*

*À Cristina Silva, pela amizade, por toda a força e por toda a disponibilidade.*

*Ao João Pereira, por se mostrar sempre disponível e pronto a ajudar.*

*Ao Gancho, pela ajuda e amizade.*

*Aos meus pais, por sempre me apoiarem em tudo.*

*Ao Nuno Silva e ao Nuno Costa, pela amizade e pelas horas infinitas de estudo.*

*À Dr.ª Maria de Jesus Carreira, pelo carinho.*

*Ao Mestre Hélder Alves, pela amizade, por todas as conversas e críticas construtivas.*

*À Doutora Ana Arriaga, por toda a ajuda e paciência.*



## **Resumo I (Prática pedagógica)**

A elaboração deste relatório pretende descrever detalhadamente todas as etapas da Prática Pedagógica realizada pelo mestrando no Conservatório Regional de artes de Montijo (CRAM), no ano letivo de 2016/2017.

Inicialmente, será apresentado o enquadramento histórico da cidade de Montijo, seguido pela identificação, descrição e breve história do CRAM. Posteriormente, será realizada uma caracterização da evolução de três alunos envolvidos na prática pedagógica desenvolvida pelo mestrando, frequentando os mesmos diferentes graus de aprendizagem. Finalmente, serão descritas e analisadas as estratégias de ensino abordadas com cada aluno, referidos de ora em diante como aluno A, B e C.

Para o aluno A, aluno de iniciação, foi desenvolvida uma metodologia adequada ao seu grau de ensino, visando o manuseamento do instrumento, as noções básicas da técnica do instrumento, respiração e o interesse pela música; ao aluno B, aluno de 2º grau, foi elaborado um plano metodológico com maior incidência no desenvolvimento da postura, respiração e técnica do instrumento; com o aluno C, aluno de 2º grau, foi elaborado um plano de trabalho baseado no desenvolvimento da respiração e aperfeiçoamento técnico.

De forma a explicitar detalhadamente os planos pedagógicos realizados com cada aluno, será elaborada a descrição dos recursos utilizados, tal como apresentação das práticas educativas desenvolvidas.

Por último será apresentada uma análise crítica da atividade docente, onde serão analisados e discutidos os aspetos positivos e negativos, terminando com a reflexão final de toda a componente pedagógica.

## **Resumo II (Investigação)**

A investigação apresentada pelo mestrando no âmbito do Mestrado em Ensino da Música tem como foco de investigação a falta de inserção do estudo do registo grave da trompa no ensino e a escassez de conhecimento de repertório específico para esse mesmo registo.

Com o objetivo de fundamentar o foco de investigação apresentado, será realizada inicialmente uma revisão da literatura que aborda os seguintes temas: a história da trompa, a tessitura e escrita da mesma, a iniciação da escrita para o registo grave da trompa, o registo grave da trompa no ensino e a escassez de conhecimento de repertório específico para esse mesmo registo. Cada um destes temas será desenvolvido mediante investigação e análise de documentação, visando fundamentar de forma científica o foco da presente investigação.

Concluída a revisão da literatura, será apresentada a metodologia da investigação. Nesta, serão apresentados os métodos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa relacionada, seguida da recolha de dados primários, os quais serão obtidos através de questionário ministrado a uma amostra de intervenientes. Essa amostra é constituída por trompistas, de forma a garantir que os resultados obtidos são relevantes para a investigação. Em seguida será realizada a análise e discussão dos resultados obtidos através do referido questionário, procurando assim responder de forma clara e concreta ao foco da investigação. Por fim, será realizada pelo mestrando uma reflexão final sobre a investigação.

**Palavras-chave:** CRAM, Trompa Grave, Ensino, Repertório

## **Abstract I**

The purpose of the present report is to describe, in detail, every step of the Pedagogical Practice developed by the author at the Conservatório Regional de Artes de Montijo (CRAM), in the academic year of 2016/2017.

The approach begins with the historical framework of the city of Montijo, followed by the identification, description and brief history of the CRAM. Subsequently, a characterization/evolution is presented for three students, at different learning grades, who have been exposed to the Pedagogical Practice mentioned above. Lastly, the teaching strategies used with each student, referred to as student A, B or C, are described and analyzed.

For student A, a beginner, the developed method was fitted to his level: aimed at the handling of the instrument, basic notions of its technique, breathing technique and the student's own interest in music. For student B, a second-grade student, a planned method was developed with a greater focus on posture development, breathing technique and instrument technique. Lastly, with student C, also a second-grade student, a work plan was developed, based on breathing development and technique improvement.

In order to describe in detail, the Pedagogical Plans made for each student, the utilized resources are presented and described, as well as the developed educational practices.

On a closing chapter, a critical analysis of the teaching activity is presented, reviewing positive and negative aspects, culminating in a final reflection on the entire pedagogical component.

## **Abstract II**

The present investigation is offered by the author within the subject of the Master's in Music Teaching, and it focuses on both the absence of the study of the French horn's lower registry in most teaching curriculums and the lack of specific repertoire knowledge for that same purpose.

With the purpose of justifying the mentioned investigative focus, some specific literature will be revised, specifically, approaching the following topics: the French horn's history, its musical range, specific music sheet writing for the French horn, the beginning of specific writing for the French horn's lower registry and the lack of specific repertoire knowledge for that same registry. Each one of these topics is developed through investigation and documentation analysis, with the intention of creating a scientific basis for the investigation's focus.

Once the revision of the literature is complete, the investigation's methodology is presented, that is, the methods used in its research, followed by the collection of primary data, obtained via survey presented to a sample of individuals. This sample is composed of French horn students, in order to assure that the obtained results are relevant to the investigation. The next logical step is the analysis and discussion of these results, in order to provide a clear and concrete conclusion regarding the focus of the investigation. Lastly, the writer presents a final reflection on the whole investigation.

**Keywords:** CRAM, Low Horn, Teaching, Repertoire

## **Prefácio**

No âmbito do Mestrado em Ensino da Música, ministrado pela Escola Superior de Música de Lisboa, o presente relatório de estágio tem como temática a falta de inserção do registo grave da trompa no ensino e a escassez de conhecimento de repertório para este registo.

A abordagem desta temática foi motivada pela experiência do mestrando obtida ao longo do seu percurso académico, no qual surgiram algumas dúvidas acerca desta temática. Entre estas, destaca-se, a falta de inserção da trompa grave no ensino e a escassez de repertório, foco da presente investigação, cujo objetivo passa pela obtenção de conhecimento científico relevante.

O relatório será constituído por duas partes distintas. A primeira é referente ao Estágio de Ensino Especializado, na qual o mestrando aborda toda a prática pedagógica desenvolvida ao longo do ano no Conservatório Regional de Artes de Montijo.

A segunda consistirá da investigação desenvolvida, na qual será elaborada a revisão da literatura que serve de base científica para a fundamentação da questão de investigação. Seguir-se-á a elaboração e análise de um questionário, tendo como objetivo a obtenção de respostas à mesma questão. Por fim, será apresentada a conclusão obtida após a elaboração do presente relatório de estágio.



---

## **Parte I – Prática Pedagógica**

---

## **1. Âmbito e Objetivos**

### **1.1. Competências a Desenvolver**

Durante o seu estágio, o mestrando procurou desenvolver competências que considerou relevantes para o seu bom desempenho enquanto docente. Para o efeito, focou-se particularmente nos métodos de ensino utilizados e conhecimentos adquiridos ao longo do seu percurso académico. Visando sucesso nos objetivos a que se propôs, procurou focar-se nas aulas lecionadas em três pontos relevantes:

Comunicação - fator determinante para o bom funcionamento das aulas, devendo ser clara e concisa, proporcionando ao aluno o fácil entendimento dos assuntos abordados e permitindo obter os resultados pretendidos.

Adaptação do professor ao aluno - fundamental para o bom funcionamento de todas as aulas, tendo em conta que todos os alunos apresentam características diferentes, conferindo-lhes capacidades específicas às quais se torna fundamental a adaptação do método de ensino. Este deve ir ao encontro de cada aluno, logrando assim corrigir de forma eficaz as possíveis dificuldades individuais.

Domínio das matérias abordadas - no âmbito pedagógico é crucial que o docente domine na perfeição todas as matérias abordadas, para que o formando deposite em si a máxima confiança e credibilidade.

### **1.2. Expectativas Iniciais em Relação ao Estágio**

Ao iniciar o estágio inerente ao mestrado em Ensino da Música, o mestrando teve como expectativa inicial angariar o máximo conhecimento e experiência possíveis de forma a “crescer” enquanto docente. Visando alcançar os objetivos pretendidos, o mestrando procurou colocar em prática os métodos de ensino referenciados nas disciplinas frequentadas durante o 1º ano de Mestrado e assim desenvolver as suas competências, tornando-se um docente com qualificação profissional adequada ao desempenho das respetivas funções. Na perspetiva do mestrando, o docente tem a responsabilidade não só de ensinar, mas também de garantir a todos, sem exceção, o desenvolvimento da motivação e sobretudo o gosto pelo instrumento e pela música.

### 1.3. Análise SWOT

#### Strength:

- Na atividade docente desenvolvida pelo mestrando, este considera entre os pontos mais positivos a relação professor/aluno, sendo que as aulas lecionadas de forma individual proporcionam uma maior aproximação entre estes, permitindo assim estabelecer um ambiente de ensino de maior cumplicidade, determinante para o sucesso nos resultados.
- Igualmente relevante na atividade docente desenvolvida é a determinação e perspicácia em conseguir criar diferentes estratégias de resolução de dificuldades que surjam na aula, permitindo assim apresentar diferentes exercícios e desse modo melhorar a performance do aluno.
- O conhecimento diversificado do repertório do instrumento (obras e métodos) é outro fator que se considera fundamental para o bom funcionamento das aulas lecionadas. Este permite realizar uma adaptação adequada do repertório às características de cada aluno, e assim trabalhar as suas dificuldades, proporcionando-lhe uma metodologia de trabalho que potencia as suas capacidades.
- A capacidade de criar expectativas adequadas a cada aluno é uma das características que se julga determinante nas aulas lecionadas, adequando o comportamento com cada aluno de forma a interagir corretamente com cada um. É assim possível manter-lhes a motivação, sem lhes criar pressão, para que cada aluno atinja melhores resultados no final.
- Por último, e não menos importante, sempre que são apresentados ao aluno uma obra, exercício ou método, o mestrando, enquanto docente, tenta sempre que possível exemplificá-los tocando, o que é sobretudo importante quando a passagem verbal dos conhecimentos se apresenta ineficaz devido à especificidade das matérias. Desta forma, o aluno pode recorrer ao método de imitação, que no caso dos alunos de iniciação se considera importante. Paralelamente, fica demonstrado o domínio da matéria abordada, conferindo ao docente a credibilidade necessária para que o aluno confie na sua mensagem.

**Weaknesses:**

- Tendo cada aula um plano específico estipulado e a curta duração de 30 a 45 minutos, uma das maiores dificuldades consiste na transmissão não concisa da mensagem que o docente pretende passar, o que pode dificultar a concretização de todos os objetivos proposto para a aula.
- A postura do mestrando enquanto docente é rigorosa e de exigência para com os alunos, pois no seu percurso académico todos os professores de uma forma ou de outra o foram. Além disso, o desejo de estudar música desde criança e o fato de só aos 17 anos de idade lhe ter sido permitido ingressar num conservatório foram determinantes para encarar com máxima seriedade todas aulas e, em particular, a aula de instrumento. Por esta razão, o mestrando tem dificuldade em aceitar que os seus alunos não encarem a oportunidade que lhes é concedida com a seriedade a seu ver devida.

**Opportunities:**

- Melhorar a prática pedagógica.
- Aprender com os alunos e com o professor orientador.

**Threats:**

- Não conseguir cumprir os prazos estabelecidos.

**2. Caracterização da Escola****2.1. Historial e Contextualização**

Devido à lacuna na oferta educativa no ensino artístico especializado nas áreas da música, dança e teatro nos concelhos de Montijo, Alcochete, Moita e Barreiro, o Conservatório Regional de Artes de Montijo (doravante designado por CRAM), iniciou a sua atividade em setembro de 2010, com o apoio da Associação para Formação Profissional e Desenvolvimento de Montijo (AFPDM), mediante a apresentação do projeto ao seu presidente do Concelho Administrativo, Dr. João Martins. Este disponibilizou de imediato o apoio necessário para a viabilidade do mesmo, contribuindo de forma indispensável para o arranque do projeto, com o apoio financeiro para aquisição de instrumental.

Igualmente crucial para o arranque do CRAM, foi o apoio da Câmara Municipal de Montijo, que disponibilizou o edifício onde estão desde então sediadas as suas instalações.

Enquanto instituição de ensino, o CRAM teve desde a sua criação a preocupação de providenciar a maior oferta possível para os seus alunos, através de um vasto leque de opções para o estudo da música, da dança e do teatro. Esse leque inclui os regimes de Iniciação, Curso Básico e Curso Livre, todos eles oficiais e reconhecidos pelo Ministério da Educação, proporcionando assim um paralelismo pedagógico para todos aqueles que querem viver profissionalmente da música, da dança e do teatro.

Desde a sua criação, o CRAM tem mantido a sua atividade ininterrupta até hoje, com excelentes resultados no âmbito das atividades desenvolvidas, tendo como repercussão o elevado nível artístico apresentado pelos seus alunos nos espetáculos apresentados ao público, revelando-se como uma das mais bem-sucedidas associações do concelho de Montijo.

## **2.2. Enquadramento e Caracterização**

O Concelho de Montijo, geograficamente e administrativamente, localiza-se na margem sul do Rio Tejo e pertence ao distrito de Setúbal, integrando-se na Área Metropolitana de Lisboa (AML), bem como na Região de Lisboa e Vale do Tejo, à qual corresponde a Comissão de Coordenação de Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo (CCDRLVT) e adota a nomenclatura de Unidades Territoriais para Fins Estatísticos – NUTS III da Península de Setúbal.

O concelho possui uma área total de 348,4Km<sup>2</sup>, sendo atualmente constituído por 8 freguesias. Territorialmente, apresenta uma delimitação administrativa rara no país, constituída por dois territórios distintos (Oeste/Ocidental e Este/Oriental), geograficamente separados (25 km). O território Oeste (ou ocidental) do concelho de Montijo, com uma superfície de 56,7Km<sup>2</sup>, é marginado pelo Estuário do Tejo (numa extensão de 22,7km) e confina com os concelhos de Alcochete, Moita e Palmela. Este território é constituído por cinco freguesias: Afonsoeiro, Alto Estanqueiro/Jardia, Atalaia, Montijo e Sarilhos Grandes. O território Este (ou Oriental) do concelho de Montijo, com uma superfície de 291,6 Km<sup>2</sup>, confina com os concelhos de Benavente,



recebe a sua designação atual em 1930. Esta “Aldeia Galega” desenvolve a sua vocação económica, que se diversifica da exploração do rio e das atividades agrícolas, através de atividades de cariz comercial e industrial tais como suinicultura, transformação de carnes, cortiça e floricultura.

No dia 14 de agosto de 1985, a vila de Montijo foi elevada à categoria de cidade, sendo a figura 2 a representação do brasão da cidade.

**Figura 2- Brasão da cidade de Montijo**



Fonte: Município de Montijo

Com a ligação entre o Montijo e a margem norte do rio Tejo, conseguida através da construção da Ponte Vasco da Gama em 1998, o Montijo sofreu um desenvolvimento residencial e urbano muito significativo, o que permitiu uma maior e mais fácil acessibilidade às várias cidades do país e às infraestruturas portuárias e aeroportuárias.

Uma das fortes tradições da cidade, derivada do seu posicionamento geográfico, são as touradas e largadas de Toiros. Estas são imprescindíveis nas festas principais da cidade, como as festas em honra de São Pedro, padroeiro local, que se realizam todos os anos na última semana do mês de junho.

Situado na cidade de Montijo, com morada fiscal na rua Cidade de Évora, nº48 referente ao código postal 2870-137, o CRAM, caracteriza-se por ser um estabelecimento oficial de ensino de cariz vocacional musical. Este tem como entidade titular e órgão de administração e gestão nas áreas cultural, pedagógica, financeira e

administrativa a Associação para a Formação Profissional e Desenvolvimento do Montijo (AFPDM).

O CRAM tem como uma das principais características a diversidade de oferta, evidenciada nos tipos de curso pelos quais os alunos podem optar: Iniciação, Básico e Livre, sendo os dois primeiros reconhecidos pelo Ministério da Educação, concedendo assim o devido paralelismo pedagógico. O CRAM apresenta ainda um vasto leque de instrumentos disponíveis, tal como de disciplinas de carácter teórico, disponibilizando as seguintes disciplinas de instrumento, na vertente prática e individual: Acordeão, Canto, Clarinete, Contrabaixo, Fagote, Flauta, Guitarra Portuguesa, Harpa, Oboé, Percussão, Piano, Saxofone, Trompa, Trompete, Trombone, Eufónio, Tuba, Viola Dedilhada, Viola D'arco, Violino e Violoncelo.

Paralelamente, o CRAM desenvolve as disciplinas de práticas de conjunto divididas em Coro, Música de Câmara e Orquestra (cordas e sopros) e as disciplinas de cariz teórico: ATC (Análise e Técnicas de Composição), Formação Musical e Iniciação Musical. Para além destas disciplinas e já fora da vertente musical, o CRAM leciona ainda as disciplinas de Dança e Teatro.

Mantendo uma atividade regular desde a sua criação, o CRAM tem vindo sempre a crescer no número de alunos inscritos, contando atualmente com aproximadamente duzentos e trinta alunos, distribuídos pelos dois tipos de cursos disponibilizadas pelo CRAM, livre e oficial. Neste último, os alunos estão distribuídos pelo curso de iniciação e básico.

Devido às dimensões reduzidas das instalações primárias e ao aumento do corpo escolar, o CRAM encontra-se neste momento dividido em dois edifícios: o edifício principal, representado pela figura 3, e a Casa Amarela, apresentada na figura 4, instalações estas situadas a cerca de cem metros uma da outra.

**Figura 3 - Instalações principais do CRAM**



Fonte própria

**Figura 4 - Instalações da Casa Amarela**



Fonte própria

### **2.3. Organização e Gestão da Escola**

O CRAM é uma instituição de ensino oficial de cariz particular visando o ensino de várias artes: música, dança, teatro. Tem como entidade titular e de administração financeira a Associação para a Formação Profissional e Desenvolvimento de Montijo (AFPDM).

Para que todas estas atividades sejam realizadas de forma a obter resultados de elevado grau, o corpo diretivo do CRAM, conta com a colaboração de todo o seu corpo docente. Para além das aulas que lecionam, são atribuídas tarefas de coordenação de classes, turmas, estágios, entre outras, permitindo-lhe assim obter melhores resultados. No âmbito da coordenação e gestão do CRAM, existe um leque de trabalhadores igualmente fundamental para o funcionamento da instituição; constituído pelos membros dos serviços administrativos, que coordenam todos os trabalhos de secretariado, no qual é de realçar a coordenação entre alunos, professores e encarregados de educação. Os colaboradores tratam de toda a parte logística, fundamental para o funcionamento diário do CRAM, tal como na realização de todos os espetáculos realizados para a comunidade, onde se torna também indispensável o papel destes.

Em termos organizacionais, o CRAM, proporciona aos alunos para além de um planeamento curricular adequado e devidamente estruturado para cada um dos cursos lecionados (descrito no ponto 2.4.), várias atividades que visam enriquecer e complementar o mesmo, proporcionando aos alunos todas as ferramentas e conforto necessários para que estes obtenham resultados de elevado grau artístico e humano, desfrutando ao máximo do prazer que é o mundo das artes.

#### **2.4. Oferta Educativa**

No presente ano letivo, o CRAM está licenciado para ministrar o Ensino Vocacional da Música, no Curso Básico (incluindo o regime articulado e regime Supletivo), previsto na legislação em vigor, com as seguintes vertentes<sup>2</sup>:

- Cursos Livres e Cursos de Iniciação, estando ainda contemplados a abertura de vagas para cursos de Iniciação à Dança e, de Sensibilização e Pré Iniciação Musical (dos 3 aos 5 anos);
- Os Cursos Livres são recomendados para todas as pessoas que desejam estudar música e/ou um instrumento de forma descontraída e sem reconhecimento oficial;

---

<sup>2</sup> Encontra-se em anexo o Regulamento interno do CRAM.

- Os Cursos de Iniciação são vocacionados para crianças que frequentam o 1º Ciclo do Ensino Básico, proporcionando-lhes um contacto com a música desde tenra idade;
- Cursos Preparatórios, que funcionam como um ano zero, onde os alunos adquirirem conhecimentos, que são sujeitos a avaliação no final desse mesmo ano, permitindo a sua matrícula nos cursos oficiais no ano seguinte;
- Os Cursos de Sensibilização à Música e Pré Iniciação são vocacionados para crianças em idade pré-escolar, tendo por objetivo criar sensações através da música;
- Curso Básico de Música 1º, 2º e 3º Grau, autorizados pelo Ministério da Educação, no Regime de Supletivo e Regime Articulado, segundo os termos no previsto na Portaria nº 225/2012 de 30 de julho e na Portaria nº 243-B/2012 de 13 de Agosto.

Com base na autorização do Ministério da Educação referida anteriormente, encontram-se em funcionamento, com autonomia pedagógica, os seguintes Cursos Básicos de Música:

- |                       |             |                   |
|-----------------------|-------------|-------------------|
| ▪ Acordeão            | ▪ Harpa     | ▪ Eufónio/Tuba    |
| ▪ Canto               | ▪ Oboé      | ▪ Viola Dedilhada |
| ▪ Clarinete           | ▪ Percussão | ▪ Viola d'Arco    |
| ▪ Contrabaixo         | ▪ Piano     | ▪ Violino         |
| ▪ Fagote              | ▪ Saxofone  | ▪ Violoncelo      |
| ▪ Flauta              | ▪ Trombone  |                   |
| ▪ Guitarra Portuguesa | ▪ Trompa    |                   |
|                       | ▪ Trompete  |                   |

De forma a obter resultados de excelência, e com base nas normas exigidas pelo Ministério da Educação, o CRAM ministra cada Curso dos referidos com uma carga horária adequada, como descrito nas tabelas 1 a 7.

**Tabela 1- Cursos Livres para Adultos**

<b>Cursos Livres para Adultos</b>	
<b>Disciplina</b>	<b>Duração</b>
Instrumento	50 minutos
Formação Musical (Opcional)	50 minutos

Fonte própria

**Tabela 2- Cursos Livres para Jovens**

<b>Cursos Livres para Jovens</b>	
<b>Disciplina</b>	<b>Duração</b>
Formação Musical	45 minutos
Instrumento	45 minutos
Classe de Conjunto	45 minutos

Fonte própria

**Tabela 3- Cursos de Iniciação I. II. III. IV**

<b>Cursos de Iniciação I. II. III. IV</b>	
<b>Disciplina</b>	<b>Duração</b>
Formação Musical	45 minutos
Instrumento	60 minutos (partilhados por dois alunos)
Classe de Conjunto	45 minutos

Fonte própria

**Tabela 4- Cursos Preparatórios**

<b>Cursos Preparatórios</b>	
<b>Disciplina</b>	<b>Duração</b>
Instrumento	45 minutos
Classe de Conjunto (coro)	45 minutos
Formação Musical	45 minutos

Fonte própria

**Tabela 5- Cursos de Sensibilização à Música e Pré Iniciação Musical**

<b>Cursos de Sensibilização à Música e Pré Iniciação Musical</b>	
<b>Disciplina</b>	<b>Duração</b>
Prática em Conjunto	45 minutos

Fonte própria

**Tabela 6- Curso Básico de Música, 1º, 2º e 3º Ciclos em Regime Articulado**

<b>Curso Básico de Música, 1º, 2º e 3º Ciclos em regime Articulado</b>	
<b>Disciplina</b>	<b>Duração</b>
Instrumento	45 minutos
Classe de Conjunto	135 minutos (90 + 45)
Formação Musical	45 minutos

Fonte própria

**Tabela 7- Curso Básico de Música, 1º, 2º e 3º Ciclos em Regime Supletivo**

<b>Curso Básico de Música, 1º, 2º e 3º Ciclos em regime Supletivo</b>	
<b>Disciplina</b>	<b>Duração</b>
Instrumento	45 minutos
Classe De Conjunto	90 minutos
Formação Musical	90 minutos

Fonte própria

## **2.5. Ligação à Comunidade**

O CRAM alia de forma exemplar a sua atividade educativa com a comunidade envolvente, sendo um dos maiores veículos culturais da Cidade e de toda a região, onde se incluem os municípios da Moita e Alcochete. Este promove a sua articulação com vários espaços culturais dos referidos concelhos, por exemplo, através de protocolos com o Cine Teatro de Montijo, Fórum Alcochete, várias Sociedades Culturais da região, escolas e performances de rua. Para o efeito apresenta espetáculos de sensibilização e didáticos, com vista à captação de novos alunos, espetáculos esses que contam com a participação dos alunos e também do corpo docente, interagindo com toda a comunidade e sendo assim útil a ambas as partes.

Estas ações promovidas pelo CRAM contribuem de forma determinante para a formação dos seus alunos, dando-lhes a oportunidade de contactar com o palco desde

tenra idade, o que por sua vez lhes permite pôr em prática todo o trabalho desenvolvido dentro da sala de aula. Assim, os alunos apresentam-se à comunidade das mais variadas formas que a sua formação permite, como agrupamentos de Música de Câmara, Coro, Orquestra de Sopros e Orquestra Sinfónica.

## **2.6. Protocolos e Parcerias**

O CRAM é parte integrante da Associação para a Formação Profissional e Desenvolvimento de Montijo, entidade sem fins lucrativos.

Tendo como objetivo o desenvolvimento do estudo das Artes no concelho de Montijo, foi celebrado um protocolo<sup>3</sup> entre a já referida entidade e a Sociedade Filarmónica de Santo Estevão, visando dar oportunidades ao maior número possível de interessados no estudo da música.

Para conseguir desenvolver a sua atividade de forma sustentável e coesa, o CRAM conta com vários parceiros, os quais contribuem para o bom funcionamento desta instituição:

- Associação de Industriais e Exportadores de Cortiça;
- Centro Social de São Pedro do Afonsoeiro;
- Associação de Comerciantes de Setúbal – Delegação de Montijo e Alcochete;
- ANIC - Associação Nacional dos Industriais de Carnes;
- ALIS – Associação Livre de Suinicultura;
- Câmara Municipal de Montijo.

## **2.7. Ambiente Educativo**

O CRAM pauta o seu ambiente educativo de forma a proporcionar aos alunos a formação musical especializada no âmbito vocacional e focada nos executantes, criadores e profissionais das diferentes áreas da música. O seu objetivo final é a obtenção de um elevado nível técnico, artístico e cultural por parte dos alunos que frequentam os diversos cursos lecionados na instituição.

---

<sup>3</sup> Este protocolo encontra-se em anexo.

Para que tal aconteça de forma eficaz e com resultados reconhecíveis por parte das instituições que tutelam o ensino das Artes, o CRAM preocupa-se em fomentar nos alunos métodos de estudo que visam a melhoria individual e a partilha de conhecimento entre os diversos alunos, cultivando a interação nas atividades de conjunto, nas quais se incluem os diversos agrupamentos de música de câmara e orquestras.

Sendo uma instituição de ensino que abrange uma larga faixa etária, desde o Pré-escolar até ao 3º Ciclo, o CRAM organiza o referido ambiente escolar sempre baseado na performance individual de cada aluno e na partilha de conhecimento de forma objetiva, adequando o tipo de atividades ao grau de ensino de cada curso e tornando assim o resultado mais eficaz e motivador para todos os intervenientes.

### **2.7.1. Métodos Utilizados nos Diversos Cursos no Âmbito Individual e Coletivo**

No âmbito da metodologia de ensino, o CRAM estabelece através do seu corpo docente métodos de trabalho que visam o desenvolvimento individual e coletivo de cada aluno, articulando as aulas individuais com as aulas de conjunto (Música de Câmara e Orquestras de Sinfónica e de Sopros). Nas individuais, o estudo do instrumento é adequado às capacidades e grau de ensino de cada um, potenciando o seu enriquecimento artístico. Nas de conjunto, os formandos estabelecem contacto com os colegas de instrumentos diferentes, tendo assim oportunidade de partilhar entre si o conhecimento adquirido nas aulas individuais e pôr em prática o seu trabalho individual em prol do trabalho coletivo.

Naturalmente, os métodos utilizados variam de curso para curso:

- Pré-escolar - promover ateliês de criação e experimentação e desenvolver atividades que proporcionem aos alunos o contacto com as diferentes expressões artísticas.
- Cursos Básicos de Música - proporcionar ao aluno a aquisição de bases na formação musical de forma geral e o conhecimento e domínio do instrumento tocado, tanto a nível individual como nas classes de conjunto, de acordo com a preocupação da partilha de conhecimento tida pelo CRAM, já referida anteriormente.

- Curso Secundário - neste grau de ensino é aprofundado o conhecimento nas áreas das Ciências Musicais e o domínio avançado do instrumento no âmbito individual e de classe de conjunto, potenciando a maturidade do aluno enquanto músico.

## **2.8. Outros Elementos Relevantes para a Caracterização da Escola**

Durante a realização do estágio no CRAM, o mestrando constatou a existência de duas características que se realçam como fundamentais para o funcionamento da instituição, sendo a primeira o ponto fulcral na caracterização da escola, a falta de condições físicas da instituição.

O CRAM encontra-se sediado num edifício cedido pela Câmara Municipal de Montijo desde a sua criação. Devido ao bom desempenho enquanto estabelecimento de ensino, o CRAM tem sofrido um aumento do número de alunos inscritos, o que preocupa os órgãos diretivos, uma vez que o seu espaço físico principal apresenta lacunas graves provocadas por:

- Dimensões demasiado reduzidas, sendo o número de salas de aula escasso;
- Inexistência de isolamento acústico nas salas de aula, o que torna o funcionamento das aulas difícil, uma vez que o ruído passa de umas salas para as outras, desviando o foco de concentração dos alunos.

Estes aspetos carecem de resolução urgente, visto colocar em causa o bom funcionamento da instituição.

A segunda característica, não menos importante, é o trabalho realizado pelos órgãos diretivos na organização e gestão da escola e procura de soluções para os problemas intrínsecos da instituição, em particular o das instalações do CRAM. Para tal, mantém contacto permanente com os órgãos políticos da cidade e com a AFPDM, esperando em conjunto conseguir dar uma resposta positiva e garantir o futuro do ensino das Artes em geral na cidade de Montijo.

## 2.9. Plano de Atividades do CRAM no Ano Letivo 2016/2017

De forma a proporcionar aos alunos a oportunidade de obter um elevado grau de sucesso na realização do plano curricular que lhes é exigido, o CRAM planifica, com ajuda do corpo docente, todas as suas atividades no início do ano letivo, facilitando o cumprimento do mesmo tanto por alunos como por professores, como se pode constatar na tabela 8.

**Tabela 8- Plano de Atividades do CRAM 1º Período**

1º Período		
Mês	Dia	Atividade
Setembro	13	Reunião geral de professores / Concerto Pedagógico
	14	Lançamento dos horários das disciplinas de Formação Musical e Classes de Conjunto / Reunião geral entre direção e encarregados de educação
	15	Marcação de horários para alunos transatos do ano anterior
	16	Marcação de horários para novos alunos
	19	Início do ano letivo
	19 a 24	Semana aberta do CRAM
	23	Concerto de Laureados do Concurso Cidade de Montijo
30	Comemorações do Dia Mundial da Música (Transtejo)	
Outubro	1	Comemorações do Dia Mundial da Música Encanto - Música a cada Esquina Local – Montijo Ciclo de Conferências: cinco anos, cinco conferências (1ª Sessão)
	8	Ciclo de Conferências: cinco anos, cinco conferências (2ª Sessão)
	15	Ciclo de Conferências: cinco anos, cinco conferências (3ª Sessão)
	22	Ciclo de Conferências: cinco anos, cinco conferências (4ª Sessão)
	23	Entrega dos diplomas de Ballet, cerimónia realizada na Sociedade Filarmónica Progresso e Labor Samouquense
	26	Reunião do Concelho Pedagógico
	29	Ciclo de Conferências: Cinco anos, cinco conferências (última Sessão), participação do músico Luís Ferreira

<b>Novembro</b>	4 a 6	<i>Masterclass</i> de Clarinete com o Professor António Saiote Local – Escola Profissional de Montijo
	30	Reunião do Concelho Pedagógico
<b>Dezembro</b>	2	Reunião de Avaliação da disciplina de Dança
	4	Aulas abertas da disciplina de Dança Local – S.F.P.L Samouquense
	6	Reunião geral de Professores / Avaliações
	10	Concerto da Orquestra de Sopros, juntamente com os coros infantil e juvenil Local – S.F.P.L. Samouquense
	17	Recital de Guitarra Clássica (vencedor do Concurso Nacional Cidade do Montijo) Local - Galeria Municipal Fim do 1º Período (Cursos de Música)
	18	Aulas abertas da disciplina de Dança
	19 a 21	Aulas abertas de Dança
23	Fim do 1º Período (cursos de Dança)	

Fonte própria

**Tabela 9- Plano de Atividades do CRAM 2º Período**

<b>2º Período</b>		
<b>Mês</b>	<b>Dia</b>	<b>Atividade</b>
<b>Janeiro</b>	3	Início do 2º Período
	6	Concerto de Ano Novo pela Orquestra Sinfónica Espetáculo – Gala de Ópera Local – Fórum Cultural de Alcochete
	7	Concerto de Ano Novo pela Orquestra Sinfónica Espetáculo – Gala de Ópera Local – Cine Teatro Joaquim de Almeida (Montijo)
	9 a 28	Audições das classes de Música de Câmara
	25	Reúna do Conselho Pedagógico
	27	Reunião preparatória do espetáculo de Dança
<b>Fevereiro</b>	1	<i>Workshops</i> Dança de Bollywood
	4	Espetáculo da Companhia de Dança Contemporânea do Montijo Local – Cine Teatro Joaquim de Almeida (Montijo)
	6 a 18	Provas intercalares

<b>Fevereiro</b>	11	Espetáculo da Companhia de Dança Contemporânea do Montijo Local – Cine Teatro Joaquim de Almeida (Montijo)
	18	Espetáculo da Companhia de Dança Contemporânea do Montijo Local – Cine Teatro Joaquim de Almeida (Montijo)
	19	Observação e aulas abertas de Ballet
	27 a 1 de Março	Interrupção letiva, férias de Carnaval
<b>Março</b>	11 a 18	Recitais dos alunos de Piano
	15	Reunião do Concelho Pedagógico
	22	Reunião geral de Professores / Avaliações
	25 e 26	Concertos de Páscoa, Orquestras de Sopros e Cordas
	31	Reunião de avaliação da disciplina de Dança
<b>Abril</b>	1	Concertos de Páscoa, Orquestras de Sopros e Cordas Aulas abertas de Dança
	2	Concertos de Páscoa, Orquestras de Sopros e Cordas
	3 a 8	Avaliações periódicas da disciplina de Ballet
	4	Fim do 2º Período (Cursos de Música)
	8 Data a definir	Fim do 2º Período (cursos de Dança) <i>Masterclass</i> de Violino e Guitarra

Fonte própria

**Tabela 10- Plano de Atividades do CRAM 3º Período**

<b>3º Período</b>		
<b>Mês</b>	<b>Dia</b>	<b>Atividade</b>
<b>Abril</b>	19	Início do 3º Período
	19 a 25	Aulas abertas de Dança nas vertentes de: Dança Contemporânea A, B, e C, iniciação A e Ballet Adultos
	29 e 30	Comemorações do Dia Mundial da Dança
<b>Maió</b>	6	Recitais dos Alunos do CRAM
	7	Workshop de Dança para Bebés
	10	Reunião do Conselho Pedagógico
	17	Espetáculo Anual - Entidades Parceiras
	15 a 27	Provas de Recitais
	19	Espetáculo Anual - Entidades Parceiras

<b>Maio</b>	19 a 21	Concurso Nacional Cidade do Montijo nos Instrumentos de Guitarra e Dança
	26	Reunião dos Professores de Dança
	31	Reunião de Professores e avaliações
<b>Junho</b>	3 e 4	Gala de Fim do Ano Letivo
	4	Fim do 3º Período (Cursos de Música, 2º e 5º graus)
	11	Fim do 3º Período (Cursos de Música, restantes alunos)
	15	Projeto “vamos construir uma Cidade” Espetáculos de Dança e Coro Local - Cine Teatro Joaquim de Almeida (Montijo)
	17	Último dia de aulas
	21	Reunião do Conselho Pedagógico
	23	Ensaio geral de Dança
	24 e 25	Espetáculo de Dança Local - Cine Teatro Joaquim de Almeida
	24	Findo 3º Período (Cursos de Dança)
	Data a definir	Participação nas Festas do Montijo
	Data a definir	Estágio de Sopros, percussão e Cordas
<b>Julho</b>	Data a definir	<i>Masterclass</i> Estágio de Cordas Concurso Internacional
	4 a 7 / 10 a 14 17 a 21 / 24 a 28	Férias Culturais
	Data a definir	<i>Masterclass</i> Estágio de Orquestra de Sopros

Fonte própria

### 3. Práticas Educativas Desenvolvidas / Estágio

#### 3.1. Caracterização da Classe

A classe de trompa do CRAM é uma das mais recentes da instituição tendo o seu início no ano letivo de 2015/2016, tendo por docente o mestrando e contando com três alunos inscritos no Curso Livre: um em Iniciação e dois no 2º Grau.

Devido à sua recente criação, a classe de trompa do CRAM carece de homogeneidade, pois os alunos são de idades bastante distintas: o Grau de Iniciação é frequentado por um aluno do sexo feminino com 6 anos, cujo plano pedagógico é especificado com atenção às limitações físicas inerentes à sua idade; os dois alunos de 2º Grau, ambos do sexo masculino, têm uma diferença etária de cerca de 10 anos, e conseqüentemente estados de maturidade distintos. Por essa razão, realizam-se dois planos pedagógicos distintos que potenciam as características de cada formando e, por conseguinte, os seus resultados.

A classe é bastante participativa nas atividades do CRAM, realizando várias audições ao logo do ano letivo e participando nos espetáculos realizados pelas Orquestras de Sopros e Sinfónica, no âmbito das classes de conjunto.

### **3.2. Caracterização dos Alunos de Trompa do CRAM**

Durante o estágio pedagógico, houve a necessidade de selecionar três formandos da classe de trompa do CRAM em diferentes graus de ensino, tendo como objetivo a realização do presente relatório.

Sendo a classe de trompa composta por apenas três alunos, um inscrito em Iniciação e dois inscritos no 2º grau, ambos no Curso Livre, não foi possível selecionar um aluno por cada grau de ensino. Ainda assim, dada a diferença de idades entre os dois alunos que frequentam o 2º Grau e os seus dois planos pedagógicos distintos, os alunos podem ser caracterizados como frequentando graus diferentes.

#### **3.2.1. Aluno A – Iniciação II**

O aluno A tem 6 anos de idade e está a frequentar a Iniciação II. O seu interesse pela música surgiu ao acompanhar o irmão mais velho, também aluno do CRAM, em concertos e audições. O aluno frequenta outras atividades em paralelo, nomeadamente o Ballet e a Natação. No CRAM, além da trompa, o aluno frequenta ainda as disciplinas de Iniciação Musical e Classe de Conjunto (coro).

Este aluno demonstra capacidade e facilidade na aprendizagem das matérias abordadas. Ainda assim, a obtenção de resultados de forma sequencial nem sempre é possível devido à falta de maturidade característica da sua idade. Esta provoca no aluno algumas perdas de concentração durante a aula, bem como a falta de consciência da

necessidade da realização do trabalho diário durante a semana. Assim, torna-se necessária a repetição das matérias ao longo de várias aulas, despendendo algum tempo a recapitular o trabalho anterior. Sendo as aulas de 30 minutos semanais, a gestão do tempo por vezes torna-se difícil e os planos das aulas previamente estabelecidos nem sempre se conseguem cumprir.

Ainda assim, o aluno A, cumpriu satisfatoriamente a totalidade do plano pedagógico que lhe foi exigido.

### **3.2.2. Aluno B – Curso Livre (2.º grau)**

O aluno B tem 12 anos de idade e está a frequentar o 2.º Grau do Curso Livre. É um aluno que tem um histórico de músicos na família: tanto o tio materno como a mãe eram músicos amadores na Banda Municipal do Barreiro. O irmão mais velho também iniciou os seus estudos nesta banda, na classe de trompete, vindo a integrar mais tarde o CRAM.

O aluno, seguindo a influência e exemplo da família, iniciou os seus estudos musicais na Banda Municipal do Barreiro na classe de trompa, ingressando no CRAM no ano letivo 2015/2016, onde frequenta as disciplinas de Trompa, Formação Musical e Classe de Conjunto (Orquestra de Sopros e quando necessário a Orquestra Sinfónica).

Fruto do seu gosto pela música e pelo instrumento, ao longo do ano o aluno cumpre com grande rigor e motivação todos os requisitos que lhe são exigidos no âmbito do plano pedagógico que lhe foi elaborado. O aluno B abraça todos os desafios que lhe são apresentados com determinação, visando sempre o melhor resultado que lhe é possível.

Durante o ano letivo, o plano pedagógico traçado pelo mestrando foi cumprido de forma constante pelo aluno. Nalgumas ocasiões, foi ainda possível realizar exercícios extras, alguns de grau de dificuldade superior, permitindo assim ao formando uma evolução mais lesta e satisfatória para o mesmo.

Para além do plano pedagógico do aluno específico da disciplina de Trompa, foi simultaneamente desenvolvido o trabalho de leitura e aperfeiçoamento do repertório da Orquestra de Sopros, onde foram abordados aspetos de carácter técnico do instrumento, bem como características específicas e cada obra. A este trabalho o aluno

respondeu de forma positiva e dedicada, refletindo-se de forma igualmente positiva o seu trabalho desenvolvido no âmbito da disciplina de Classe de Conjunto.

### **3.2.3. Aluno C – Curso Livre (2.º grau)**

O aluno C tem 24 anos e está a frequentar o 2.º Grau do Curso Livre. Este frequenta também o mestrado em Economia e Políticas Públicas, no Instituto Superior de Economia e Gestão e o 2º ano do Curso de Filosofia. Por iniciativa própria, o aluno C começou aos 13 anos por tocar guitarra clássica e aos 18 iniciou os seus estudos musicais na Banda Musical do Barreiro, em saxofone, prosseguindo para o CRAM neste instrumento.

Após dois anos no Curso Livre em saxofone, o aluno sentiu que aquele instrumento não correspondia às suas expectativas, optando então pela trompa, um instrumento que lhe despertava a atenção sempre que o ouvia numa orquestra. Nesse mesmo ano, decidiu experimentar o instrumento, motivando um rápido ingresso na classe. Atualmente, frequenta as disciplinas de Instrumento, Formação Musical, Música de Câmara e Classe de Conjunto (Orquestra de Sopros e Orquestra Sinfónica sempre que necessário).

O seu gosto pelo instrumento e pela música em geral fazem do aluno C um aluno extremamente dedicado na sua aprendizagem, revelando-se organizado e participativo. Mantém um estudo diário, completamente focado no trabalho proposto, evidenciando interesse e capacidade para superar as dificuldades que algum exercício ou estudo possam apresentar.

O aluno apresenta também uma capacidade metacognitiva considerável, o que potencia as suas competências musicais e permite assim um desenvolvimento do plano pedagógico fluído e de nível superior ao exigido. Há por parte do aluno C uma procura constante em querer perceber o funcionamento de todos os detalhes do instrumento, bem como de cada exercício, o que confere às aulas uma dinâmica produtiva e revela o seu interesse pela disciplina.

A dedicação e empenho do aluno C permitem realizar um trabalho de evolução contínua, quer no âmbito específico da disciplina de trompa, quer no contexto da classe de conjunto. Durante o referente ano letivo foi desenvolvido em simultâneo o trabalho

de leitura e aperfeiçoamento do repertório da Orquestra de Sopros, no qual foram abordados aspetos de carácter técnico do instrumento, bem como características específicas de cada obra.

### **3.3. Descrição das Aulas Lecionadas**

Ao longo das aulas lecionadas durante o presente ano letivo foram trabalhados com os alunos os seguintes aspetos:

#### **3.3.1. Aluno A**

O aluno A começou por aprender os nomes de todas as partes constituintes da trompa, assim como a relativa importância de cada uma delas. Seguidamente, o professor demonstrou como proceder à sua limpeza diária. Esta aprendizagem foi relembrada ao longo de algumas aulas, até que se tornou hábito para o formando.

Posteriormente, foram executados exercícios de respiração para os quais foi elaborado um jogo chamado “bola flutuante”. Visto que os exercícios de respiração, embora importantes para o estudo da trompa, se podem tornar enfadonhos para crianças desta idade, o mestrando sentiu a necessidade de adotar este método, dinamizando assim a aula.

Como é possível verificar na figura 5, o jogo usa um tubo de madeira com um orifício, cujo mecanismo funciona da seguinte forma: o ar sai da boca e é conduzido por um tubo horizontal até ao orifício na outra extremidade. Aqui, o ar é redirecionado verticalmente para um suporte onde assenta uma bola de esferovite, que impulsionada pelo ar irá flutuar. O objetivo deste jogo é tentar que a bola permaneça no ar o máximo de tempo possível.

O método de controlo respiratório usado neste brinquedo para crianças funciona de maneira idêntica ao da trompa, tornando possível alcançar objetivos equivalentes.

**Figura 5 - Jogo bola flutuante**



Fonte própria

O trabalho seguinte consistiu na prática da vibração dos lábios, com bocal e sem bocal, utilizando sempre a técnica de imitação. Como se refere em Silva, Diogo & Vieira (2008, p.4), numa citação de Bandura, “uma criança aprende comportamentos positivos e comportamentos negativos imitando o outro”. Por outras palavras, é através de um mecanismo de modelagem que se aprende. Estes exercícios foram feitos para que o aluno se adaptasse o máximo ao bocal de uma forma natural. O docente moderou as aulas sempre em forma de jogos, motivando o aluno a fazer todas as atividades propostas.

De seguida, o aluno realizou exercícios com a trompa. Usando uma técnica de “jogo” baseada em “níveis” graduados em diferentes dificuldades (do mais fácil para o mais difícil), o docente incentivou o aluno a “passar de nível” imitando um som produzido pelo professor. Conforme a evolução do aluno, o professor introduziu novos sons e ritmos no “jogo”.

Por fim, foram trabalhadas peças, retiradas, sempre que possível, do cancionero infantil português, nomeadamente:

- O rei de Vesnecenteu;

- O balão do João;
- O pretinho Barnabé;
- A machadinha.

Os objetivos e abordagens estipulados este ano letivo para o aluno A foram os seguintes:

**Objetivos:**

- Conhecer a importância de uma postura, embocadura, respiração e sonoridade corretas;
- Compreender, reconhecer e desenvolver algumas técnicas de articulação e de dinâmicas;
- Desenvolver capacidades para executar as peças, aplicando todos os conteúdos dados e trabalhados ao longo do ano;
- Interpretar melodias e pequenas peças, usando a respiração para separação das frases, tanto a solo como em duo com o professor.

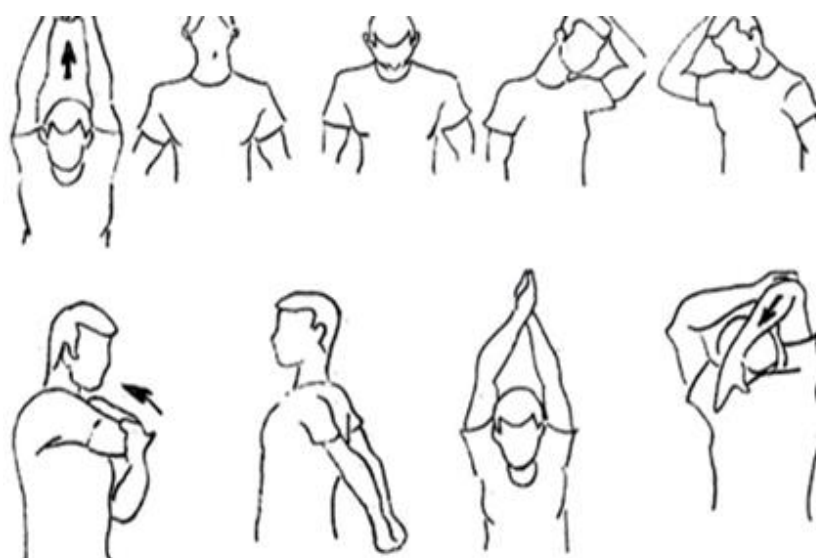
**Abordagens:**

- Manutenção/Manuseamento;
- Postura;
- Embocadura;
- Respiração/Sonoridade;
- Articulação;
- Dinâmicas;
- Noção de pulsação e tempo;
- Estudo individual;
- Sensibilidade e gosto pela música;
- Capacidade de tocar com outra pessoa;
- Apresentações públicas.

### 3.3.2. Aluno B

Com o aluno B, inicialmente, foram realizados exercícios de postura, de forma a corrigir a posição corporal imprópria apresentada por este. Para tal, são executados exercícios específicos, como por exemplo: alongamentos (figura 6), visualização e imitação do docente e a colocação do aluno numa posição vertical paralela à parede, para que todo o seu corpo fique encostada à mesma, sendo-lhe assim exigida uma posição corporal ergonómica enquanto toca.

**Figura 6 - Exercícios de alongamentos**



Fonte: (Bias, D., Silva. J.)<sup>4</sup>

Na técnica de respiração, o docente adotou para o aluno B o mesmo sistema usado com o aluno A, mas com uma variante, como se pode observar na figura 7. Neste sistema, utilizando o mesmo aparelho, mas agora com o bocal introduzido na entrada do tubo, o aluno tem de manter a bola em flutuação recorrendo à técnica de *buzzing*<sup>5</sup>. Com esta técnica, o exercício torna-se um pouco mais exigente, sendo necessário soprar uma quantidade de ar muito superior para manter a bola a flutuar. Deste modo, o aluno

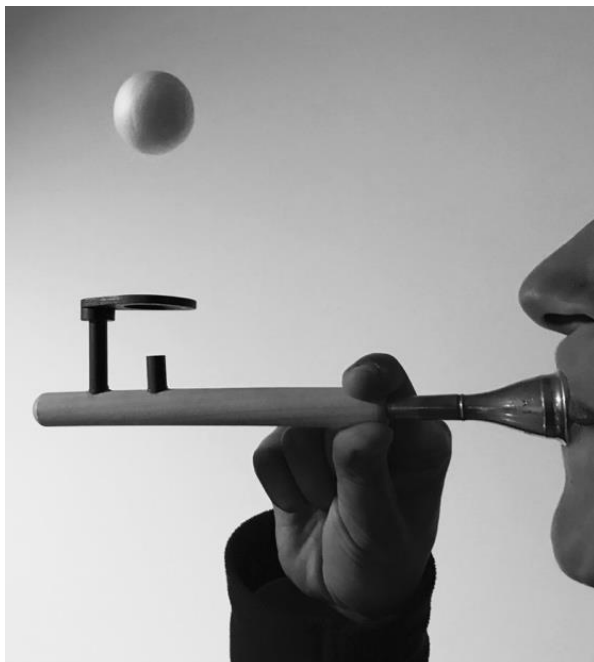
---

<sup>4</sup> Bias, D., Silva. J. (5 de setembro de 2016). *Relaxamento dos dedos para músicos e organistas*

<sup>5</sup> *Buzzing* pode significar zumbido, zumbir, zunido, zunir. No contexto musical, esta palavra refere-se à vibração do lábio que pode ser realizada somente com os lábios ou com o bocal.

estará a trabalhar a respiração e o diafragma, assim como a boa vibração dos lábios e resistência.

**Figura 7 - Jogo bola flutuante com bocal**



Fonte própria

De seguida foram trabalhados exercícios de flexibilidade e escalas. Durante o ano letivo e em articulação com as aulas de Formação Musical, ficou definido o aluno executar as escalas até cinco alterações e respetivos arpejos. Inicialmente, trabalhou só uma oitava e a meio do segundo período introduziu-se a segunda oitava. O aluno estudava todas as escalas em casa e o professor no dia da aula sorteava uma para tocar, aplicando diferentes articulações.

Os exercícios de flexibilidade foram sendo sempre diferentes e focados nos problemas técnicos identificados ao longo do ano. O professor deu exercícios que comportam os harmónicos de duas oitavas ( $dó_2$  e  $dó_4$ ), na trompa fá e na trompa em si bemol, executando-os utilizando diferentes articulações, dinâmicas, inversões e ritmos.

Quando foi pedido ao aluno para executar um estudo ou uma peça proposta para determinada aula, este tocou-a na íntegra e, no final, fez uma análise da mesma, em que descreveu os aspetos positivos e negativos. Depois, o professor fez a sua própria análise e trabalhou apenas os pontos negativos, através de exercícios destinados a corrigi-los.

Resolvido e compreendido o problema, o aluno executou a passagem novamente, para verificação de compreensão. Sempre que tocou um determinado estudo ou peça, o aluno deu o seu parecer antes do professor. Desta maneira, o aluno apercebia-se de qual o erro que estava a cometer, tornando mais fácil e eficaz o estudo sozinho em casa.

Em certas ocasiões, o mestrando sentiu dificuldade em conseguir expressar verbalmente o que queria ensinar e como queria ensinar. A teorização de certos atos e métodos para atingir determinado objetivo é algo que nem sempre resulta numa forma explícita para quem está na posição de recetor (neste caso o aluno). Este é o caso particularmente no ensino das artes, onde existem tantos pormenores que são quase inexplicáveis teoricamente e fazem parte do dia-a-dia de cada músico. Contudo, são fenómenos que podem ser passados ao aluno de forma verbal ou por demonstração, sendo mais fácil para os docentes poder exemplificar tocando.

Para além do trabalho descrito, algumas das aulas lecionadas focaram-se num dos fatores considerados determinantes para o desenvolvimento de um músico, o trabalho auditivo. Para o efeito, foram realizados duos com o aluno para que este retivesse e treinasse aspetos como a afinação e música de conjunto.

As peças propostas ao mesmo para este ano letivo foram:

- Allegretto de Tobias Haslinger;
- Dueto 1 e 2 de Wolfgang Amadeus Mozart;
- Kids play Easy Solo;
- Allegro de Whilon Fridemann Bach;
- Romance de Camille Saint Saiëns;
- Andante fugato de Johann Adolf Hasse;
- Frippery Style nº 1 de Lowell Shaw;
- Estudos nº 1, 2 e 3 de Jérôme Naulais;
- Second Book of Practical Studies for Horn de Getchell;
- The Swan from “The Carnival of the Animals” de Camille Saint-Saëns.

Os objetivos e as abordagens estipulados para o aluno B este ano letivo foram os seguintes:

### **Objetivos**

- Conhecer a importância de uma postura, embocadura, respiração e sonoridade corretas;
- Compreender, reconhecer e desenvolver algumas técnicas de articulação, afinação, dinâmicas e fraseado;
- Desenvolver as notas dos registros grave, médio e agudo com um bom controle sonoro, utilizando a respiração para uma melhor projeção do som;
- Interpretar e executar as escalas, estudos e peças, aplicando todos os conteúdos dados e trabalhados ao longo do ano;
- Interpretar melodias e pequenas peças a solo, em duo com o professor ou com acompanhamento de piano, usando a respiração para separação das frases;
- Tocar em Audições públicas, aplicando as competências adquiridas.

### **Abordagens**

- Desenvolvimento das competências anteriormente trabalhadas;
- Manutenção/Manuseamento;
- Postura;
- Embocadura;
- Técnicas auxiliares: Flexibilidade;
- Respiração/Sonoridade;
- Articulação/Destreza técnica;
- Afinação, Dinâmicas e Fraseado;
- Noção de Pulsação e tempo;
- Estudo individual;
- Sensibilidade e gosto pela música;

- Capacidade de tocar com outra pessoa;
- Apresentações em público.

### **3.3.3. Aluno C**

Para o aluno C, os objetivos propostos para o ano letivo foram mais exigentes. Este, conforme visto no ponto 3.2.3., apesar de estar no 2.º Grau, apresenta uma grande maturidade.

Os exercícios de respiração variaram de aula para aula, nomeando-se de seguida alguns deles: o primeiro usou um excerto de mangueira convencional (utilizada na rega). Como se representa na figura 8, é pedido ao aluno para introduzir a mangueira na boca e apoiar-la entre os dentes. Com o metrónomo a começar normalmente com a semínima a sessenta bpm, o aluno inspira em dois tempos e expira em dois, depois inspira em três e expira em três, assim sucessivamente até ao máximo possível, tentando na aula seguinte ir um pouco mais além no tempo conseguido na aula anterior.

Este exercício exige que o aluno sopre sempre muito ar para a mangueira, dado o seu diâmetro. Como o tubo é introduzido na boca e fica apoiado entre os dentes, é mais fácil conseguir relaxar a garganta, até porque se percebe facilmente se estamos a fazer muita pressão, pois o som que ouvimos da respiração é muito diferente.

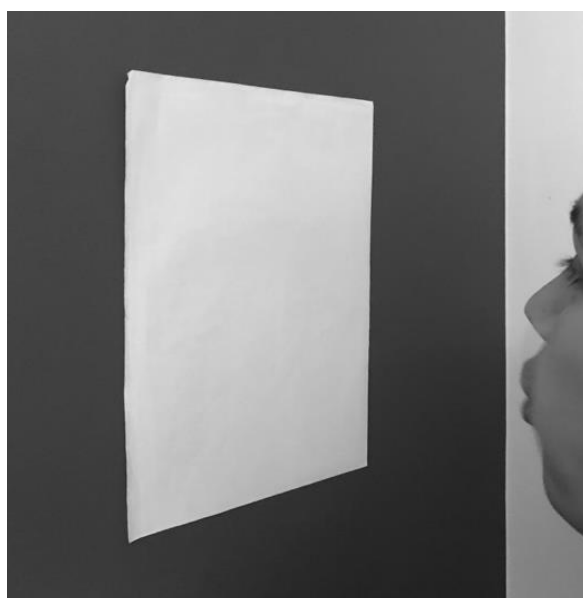
**Figura 8 - Exercício de respiração com mangueira**



Fonte própria

Outro exercício que foi muito trabalhado consiste em encostar uma folha A4 à parede, como é representado na figura 9, e com o sopro de ar mantê-la no mesmo sítio o máximo de tempo possível. Este exercício é exigente, mas considerado eficaz, devido ao seguinte exemplo: antes de o realizar, o aluno trabalhou a dinâmica fortíssimo, em semínimas, desde o sol<sub>3</sub> até ao sol<sub>4</sub>. Ao atingir o mi<sub>4</sub>, o aluno não conseguiu tocar a nota. De seguida parou e foi fazer o exercício da folha, após o que, repetindo o trabalho de dinâmica, conseguiu atingir o lá<sub>5</sub>.

**Figura 9 - Exercício com folha A4**



Fonte própria

Foram também trabalhados exercícios de *buzzing* com bocal. Nestes, o professor tocou uma nota, e a partir da mesma o aluno executou o exercício, podendo produzir notas em graus conjuntos ou intervalos e começando sempre por exercícios de registo médio grave e passando depois para exercícios só de registo médio. Nesse registo, trabalhou-se a articulação entre o Dó<sub>2</sub> e o Dó<sub>3</sub>. Estes exercícios foram desenvolvidos, utilizando como base a série de harmónicos, permitindo ao aluno o foco na sua embocadura, uma vez que é neste registo que se centra a mudança da mesma.

Outro exercício dos realizados com o aluno C consistiu no trabalho na mesma oitava, começando no dó<sub>3</sub> e descendo por terceiras maiores e menores até ao dó<sub>2</sub>. Primeiro, o aluno fez o exercício em ligado e de seguida em articulado, sempre em frente

ao espelho. Com este exercício pretendeu-se que o aluno percebesse qual o movimento que a sua embocadura efetuava descendentemente e ascendentemente. Este exercício também é usado para uniformizar o som em todo o registo, aumentando-o uma oitava até ao dó<sub>4</sub>.

Foram também contemplados exercícios com um aparelho chamado BERP (*Buzz Extension Resistance Piece*), conforme se mostra na figura 10. Este é utilizado para trabalhar exercícios só com bocal, mantendo exatamente a mesma posição que se utiliza com a trompa. Através destes exercícios, é possível treinar a vibração, mais focada ou menos focada e, fechando os seus orifícios, é ainda possível regular a quantidade de ar enviada para o bocal, podendo desta forma aumentar ou reduzir a resistência.

**Figura 10 - BERP**



Fonte própria

Em seguida são realizadas escalas, o aluno começou com as escalas, com todas as alterações na forma simples e foi criando variações rítmicas e de articulação, fazendo sempre a relativa menor e respetivos arpejos. Posteriormente, foi acrescentado ainda o arpejo de sétima da dominante, uma vez que o aluno frequenta o 5º Grau de Formação Musical.

Por norma, em último lugar na aula, o aluno tocava a peça proposta para a mesma, de início ao fim, executando de seguida as passagens em que apresentava mais dificuldade isoladamente, com recurso a vários exercícios e variações, de forma lenta e rápida e utilizando metrónomo como apoio em todos os exercícios. Trabalhava ainda a obra no sentido musical, para compreensão dos seus estilos e formas, realizando uma pequena análise da peça para compreendê-la e interpretá-la de forma correta.

Para além do trabalho descrito nos parágrafos anteriores, o aluno começou a trabalhar a transposição com obras de leitura mais acessível, nomeadamente a transposição da trompa em mi, mi bemol e ré. Por fim, o aluno começou a trabalhar o Concerto nº1 de Wolfgang Amadeus Mozart. As peças propostas para este ano letivo foram:

- Duo de Jiri Puer;
- Six diversions for horn de Alan Ridout;
- Morning Ride de Victor Brightmore;
- Farewell Sound to the Viennese de Ludwig van Beethoven;
- Estudo nº1 do livro 30 études recreatives de Jérôme Naulais;
- Concerto nº1 de Wolfgang Amadeus Mozart;
- Dueto Red Face de Dave McKeown;
- Sarabande and Gavotte de Arcangelo;
- Excerto da Sinfonia nº8 de Ludwig Van Beethoven;
- Excerto da “New World Symphony” de Antonin Dvorak.

Os objetivos e as abordagens estipulados para o aluno C este ano letivos foram os seguintes:

### **Objetivos**

- Desenvolvimento das competências trabalhadas durante o ano letivo;
- Consolidar as notas dos registos grave, médio e agudo, com um bom controlo sonoro, afinação e articulações, utilizando a respiração;

- Interpretar e executar as escalas, estudos e peças, aplicando todos os conteúdos dados e trabalhados ao longo do ano;
- Interpretar melodias e pequenas peças a solo, em duo com o professor ou com acompanhamento de piano, usando a respiração para separação das frases;
- Tocar em Audições públicas aplicando as competências adquiridas;
- Desenvolver o espírito crítico, através de audições, execução e análise dos estudos e peças trabalhadas ao longo do ano.

### **Abordagens**

- Desenvolvimento dos conteúdos anteriormente trabalhados;
- Manutenção/Manuseamento;
- Postura;
- Respiração/Embocadura/Flexibilidade (maior controlo e procura de Flexibilidade para, realização de intervalos amplos, Timbres, Dinâmicas e Articulações);
- Aplicação da técnica sonora e mecânica;
- Sentido da pulsação, ritmo e fraseio;
- Estudo individual;
- Sensibilidade e gosto pela música;
- Capacidade de tocar com outra pessoa;
- Capacidade de concentração e memorização;
- Apresentações públicas.

### **3.4. Atividades Extracurriculares**

Ao longo do ano letivo, o CRAM organiza várias atividades extracurriculares tendo em vista o enriquecimento e desenvolvimento dos alunos e a possibilidade de adquirir novos conhecimentos e experiências, o que lhes permite a obtenção de melhores resultados.

Algumas destas atividades contaram com a participação dos alunos da classe de trompa, estando descritas na tabela 11.

**Tabela 11- Atividades Extracurriculares**

<b>Data</b>	<b>Atividade</b>
7-12-2016	Audição da classe de trompa
10-12-2016	Concerto de Natal (Orquestra de Sopros)
6-01-2017	Concerto de ano novo (Orquestra Sinfónica)
25 – 03– 2017 e 26 – 03 - 2017	Concertos de Páscoa (Orquestra Sinfónica)
30-05-2017	Audição da classe de trompa
03-07-2017	Concerto Orquestra de Sopros
7-07-2017	Concerto Orquestra Sinfónica
8-07-2017 a 15-07-2017	Estágio de Orquestra de Sopros
9-07-2017	<i>Masterclass</i> com o Prof. Paulo Guerreiro (Inserido no estágio de Orquestra De Sopros)

Fonte própria

#### **4. Reflexão Final / Análise Crítica da Atividade Docente**

Segundo Soares (2013), “a arte de tocar um instrumento musical é um ato resultante de uma enorme panóplia de métodos e meios utilizados para alcançar tão nobre objetivo”. Durante o percurso académico de cada músico, vários métodos vão sendo utilizados e adaptados à fase de aprendizagem e ao grau de dificuldade em que este se encontra. Alguns dos métodos utilizados fazem parte do conhecimento tácito, levando os professores a abandonar teorias literárias e a recorrer ao uso das suas

experiências para explicar ao aluno, por palavras ou por demonstração, algo que querem que eles façam.

Cabe a cada professor definir as prioridades e os princípios a adotar no ensino de cada tema específico, apesar de existir um determinado número de diretrizes aceitas como corretas na prática do ensino. Contudo, dependendo do professor e da sua visão do ensino ou até mesmo da sua personalidade, constata-se que existem diversas formas de abordar a mesma matéria. Ainda assim, o professor deve, sempre que possível, adaptar os seus métodos às facilidades e dificuldades de cada aluno.

No contexto de aula individual é importante realçar que a proximidade entre professor e aluno facilita todo o processo de ensino e aprendizagem, tornando-o produtivo e razoável para ambos.

Em qualquer nível, inicial, médio ou superior, o método de ensino através de aulas individuais pode considerar-se tanto uma ciência como uma arte, pois nelas o professor deve transmitir ao aluno todo o conhecimento técnico do instrumento e ajudar na sua musicalidade, técnica de execução e desenvolvimento intelectual.

Uma das metas principais a atingir em todas as aulas é manter o equilíbrio entre o conteúdo técnico e musical. Inculcar a musicalidade no aluno deve ser um objetivo comum a todos os docentes.

Tendo uma ligação ao ensino da trompa há cerca de três anos, o mestrando considera que este último ano contribuiu consideravelmente para a evolução da sua carreira de docente. A criação de planos para cada aula levou a que refletisse mais sobre o que é importante é o planeamento e a organização do estudo, ajudando a apoiar e a seguir a evolução de cada aluno.

Após o término do estágio e considerando todos os aspetos que este engloba, o balanço final é bastante positivo.

Durante este projeto, os alunos mostraram-se sempre interessados e empenhados em aprender, respeitando todas as indicações dadas pelo professor. Foi notória a satisfação demonstrada pelos alunos com os resultados obtidos e com as experiências realizadas. Este fato exerceu no mestrando, enquanto professor, uma influência determinante para o seu desenvolvimento, tanto humano como musical,

ajudando a desenvolver capacidades como docente, fortalecendo o conhecimento a nível pessoal e profissional, através de um elevado número de experiências.

Em conclusão, a abordagem da prática pedagógica possibilitou ao mestrando fundamentar aquela que é a forma que este sente a música. Sendo a música algo orgânico, é fundamental conseguir transmitir sentimentos aos ouvintes com a sua interpretação em palco, proporcionando aos intérpretes a sensação de que tudo foi feito para oferecer aos espectadores um momento feliz. Da mesma forma, no contexto de sala de aula, as teorias são muitas vezes abandonadas para dar espaço à própria interpretação baseada em sentimentos, possibilitando ao docente a passagem ao aluno do conhecimento tácito que adquiriu ao longo da sua carreira enquanto músico, contribuindo assim para a felicidade do indivíduo.

#### **4.1. Facilidades/ Dificuldades Sentidas**

No decorrer do estágio realizado no CRAM, o mestrando encontrou um ambiente de trabalho tranquilo. A fácil comunicação com a direção pedagógica ajudou no pronto esclarecimento de todas as dúvidas que foram surgindo ao longo do mesmo. Esta direção demonstrou interesse nas propostas e ideias apresentadas, permitindo ao mestrando, enquanto docente daquela instituição, sentir-se à vontade no desempenho das suas funções.

No campo pedagógico, foi fundamental a dedicação e empenho dos alunos no decorrer de todo o ano letivo, facilitando em muito a prestação do mestrando enquanto docente. Igualmente importante neste aspeto foi a fácil comunicação com os encarregados de educação, revelando-se fundamental para o funcionamento das aulas. A interação entre professor, aluno e encarregados de educação permitiu a otimização dos resultados tanto por parte dos alunos como do professor.

No âmbito dos aspetos menos favoráveis, as principais dificuldades sentidas incidiram na falta de condições físicas do CRAM, causadas pelas deficientes infraestruturas, que apresentam algumas lacunas básicas para a prática do ensino da música. A exemplo disso aponta-se a inexistência de isolamento acústico nas salas de aulas que possibilita a passagem de ruído entre estas, prejudicando o nível de concentração dos alunos.

Ainda no contexto dos aspetos menos favoráveis, considera-se relevante a deficiente articulação das disciplinas entre si e a falta de comunicação entre os docentes, o que dificulta a otimização de recursos.



---

## **Parte II – Investigação**

---

## **5. A trompa grave: Ausência de preparação específica e falta de conhecimento de repertório.”**

### **5.1. Descrição do Projeto de Investigação**

O projeto de investigação, desenvolvido pelo mestrando no âmbito do Mestrado em Ensino da Música pela Escola Superior de Música de Lisboa, tem como questão de investigação, a trompa grave: Ausência de preparação específica e falta de conhecimento de repertório.

A investigação será desenvolvida numa primeira fase através da revisão da literatura relevante, na qual se insere uma contextualização histórica da trompa e análise da forma de escrita utilizada pelos compositores para o instrumento. Por último, é desenvolvida a fundamentação teórica referente à questão da investigação, incidindo na análise de artigos científicos, dissertações de mestrado e teses de doutoramento.

Seguidamente será realizado um questionário autoadministrado a trompistas, no qual será abordada a questão da investigação, isto é, falta de inserção do estudo da trompa grave no ensino e a escassez de conhecimento de repertório específico. Com esse questionário, visa-se a obtenção de resultados que permitam fundamentar a questão da investigação desenvolvida, com o objetivo de contribuir para a alteração do estereótipo estabelecido nesta matéria e, conseqüentemente valorizar e otimizar os potenciais de cada aluno.

### **5.2. Motivações e Objetivos**

O mestrando, ao longo das várias etapas do seu percurso académico, foi acompanhado por diversos professores que empregaram métodos de ensino distintos. Ainda assim, a maior parte desses professores apresentam uma característica comum nesta matéria: a falta de abordagem da trompa grave.

Estes, por hábito, classificam binariamente as aptidões do aluno para determinado registo do instrumento, trompa grave ou trompa aguda, não equacionando a hipótese de realizar com o aluno métodos de estudo para o registo grave equiparáveis aos usados no registo agudo. Este paradigma, por si só e no ponto de vista do mestrando, demonstra a falta de valorização da temática.

Paralelamente, a geral escassez de conhecimento de repertório para a trompa grave contribuiu para o desequilíbrio no ensino de ambos os registos.

Como consequência deste paradigma, a temática do estudo do registo grave da trompa no percurso académico é abordada maioritariamente em situações específicas, das quais é exemplo o surgimento de concursos de orquestra específicos para o registo grave da trompa.

Ao longo do seu percurso académico, o mestrando partilhou conhecimento com vários alunos e professores a nível nacional acerca do repertório de trompa e métodos de ensino da mesma aos quais os alunos de instrumento são tipicamente expostos. Essa partilha permitiu identificar uma manifesta falta de conhecimento de repertório específico para trompa grave, tal como a quase inexistência de planos de ensino baseados do estudo equilibrado dos registos agudo e grave da trompa.

O objetivo deste projeto de investigação é abordar a falta de inserção da trompa grave no ensino e a escassez de conhecimento de repertório para a mesma.

### **5.3. Estado da Arte e Revisão da Literatura**

#### **5.3.1. Contextualização histórica da trompa**

De acordo com Ferreira, B. (12 de dezembro de 2012), “a origem da trompa provém de um corno de animal, os primitivos usavam-na para fins mágicos, rituais, para distorcer e amplificar a voz, mais do que propriamente para espetáculos musicais.” Quando o Homem aprendeu a trabalhar metais, este instrumento passou a ser construído de metal.

A trompa de caça usada na idade média, com um bocal em forma de funil numa extremidade e uma campânula noutra, era tocada por caçadores como meio de intercomunicação dentro da floresta e para marchas militares. Por este motivo “os compositores não encontraram incentivos para exigir novas técnicas instrumentais” (Lecha, J. M. 22 de abril de 2011), potenciando a falta de interesse suficiente no instrumento que justificasse despender tempo a escrever para o mesmo. Assim, as pequenas composições que havia na época para a trompa de caça não tinham grande papel de destaque.

Aquando de uma viagem a Versalhes, o Conde Franz Anton Sporck, conhece a trompa de caça e fica fascinado com o instrumento. Sporck enviou dois dos seus melhores músicos da corte para aprender a tocar o instrumento, tendo vindo a tornar-se uma referência na história da trompa e no papel que esta veio a ter na Europa, tendo inspirado construtores a fabricá-las e impulsionado os compositores a escrever para ela.

De acordo com Silva (2012, p.17), foi no início do séc. XVII, “que a trompa foi integrada na orquestra, com a ópera *Le nozze di Tedi e di Peleo* (1639) de Francesco Cavalli (1602-1676)”. Antes da entrada para a orquestra, o posicionamento da trompa era diferente daquele usado dos dias de hoje: pegava-se com a mão direita e a campânula era virada para cima, como mostra a figura a baixo apresentada.

**Figura 11 – Ilustração de Tocadores de Trompa de Caça**



Fonte: (Silva, 2012)

Poucos anos mais tarde Anton Joseph Hampel, trompista da orquestra da corte de Dresde especializado no registo grave do instrumento, “representa um ponto de viragem importante no desenvolvimento evolutivo da trompa” (Lecha, 22 de abril de 2011), pois em 1807 descobriu, que se colocasse a mão dentro da trompa, obtinha sons diferentes para cada nota. Desta forma, percebeu que podia obter uma extensão de tal forma maior que lhe permitia produzir quase todos os sons da escala cromática. Noutra vertente na sua descoberta, apercebeu-se da diferença tímbrica que diferentes posições da mão lhe permitiam obter, isto é, que o timbre conseguido com a posição da mão

fechada, era diferente daquele com a mão aberta, sendo o primeiro mais anasalado que o segundo.

Sempre que era executada uma obra com tonalidades diferentes, o trompista tinha que possuir as diferentes trompas necessárias para executar a mesma, o que se tornava dispendioso a nível de aquisição e deslocação. Adicionalmente, os próprios compositores, em contemplando trompas nas suas composições, tinham que ter em consideração o tempo necessário para o trompista trocar de instrumento, sob a forma de compassos de espera ou paragens entre andamentos, por exemplo.

“A invenção dos irmãos Johannes e Michael Leichnamshneider” (Baines, A. 1976, p.156), levada a cabo em 1703 na cidade de Viena, solucionou o problema: alterando a estética da trompa permitia, através de um sistema de encaixe, enroscar os tubos com diferentes tamanhos (chamados Pontis) a um tubo principal, como indicado na figura 12. Consequentemente, para poder executar as diferentes tonalidades, o instrumentista tinha que mudar de tubo conforme a tonalidade de cada peça.

Com a alteração da dimensão do tubo a trompa ficou com uma extensão de harmónicos muito maior, do segundo ao décimo sexto harmónico. A este ponto, já as obras eram escritas para uma trompa no registo grave e outra para registo agudo, podendo cada uma até utilizar bombas diferentes, como por exemplo o Concerto Brandeburgues nº 1 de Johann Sebastian Bach.

**Figura 12 - Trompa Natural mais tubos de afinação**



Fonte: (Lorenz, 2014)<sup>6</sup>

A comunidade de construtores, ainda não satisfeita com o seu feito, continuou a ponderar como poderiam desenvolver a trompa de maneira que fosse possível ter todas as séries de harmónicos, e consequentemente todos os cromatismos, sem diferentes timbres. Apesar da grande mudança a nível estético do instrumento já realizada, a “necessidade do uso de diversos tubos suplementares de afinação obrigava os trompistas a carregá-los junto ao instrumento, tornando essa prática extremamente cansativa”. (Silva, 2012, p.63)

Com intuito de resolver este problema, o construtor J.B. Dupon, no ano de 1815 em Paris, decidiu fabricar a trompa omnitónica, representada na figura 13, a qual consistia numa trompa de oito tubos de afinações diferentes. Com estes, o músico,

---

<sup>6</sup> Lorenz, I. (2014). *Engelbert Schmid Herts Mindezell*. Obtido em 21 de dezembro de 2017, de Classical Natural Horn.

sempre que quisesse mudar a afinação, apenas precisava de tirar o bocal do tubo atual e colocá-lo no tubo da série de harmônicos que pretendia usar.

**Figura 13 - Trompa Omnitónica**



Fonte: (Dupont, 2013)<sup>7</sup>

Este novo modelo de trompa iria facilitar a performance do trompista. Contudo, mais uma vez, mantinham-se dois problemas fulcrais: por um lado, como refere Silva (2012, p.63), “a necessidade do uso de diversos tubos suplementares de afinação obrigava os trompistas a carregá-los junto ao instrumento, tornando essa prática extremamente cansativa”; por outro, também havia uma deficiência no que diz respeito à articulação das notas: a precisão não era nítida e muito facilmente havia falhas no ataque das notas, prejudicando seriamente a performance do músico.

Heinrich Stölzel e Friedrich Blühmel, músicos e construtores alemães, trabalharam na criação do pistão, até que em 1815 patentearam este revolucionário sistema, transformando radicalmente o potencial do instrumento. Assim, permitia-se uma maior facilidade no cromatismo, podendo emitir-se toda a série harmónica, fazendo com que o instrumento reproduzisse a escala cromática em toda a sua extensão.

Em 1847, o grande construtor de instrumentos de metal, Pierre Louis Gautrot (1812-1882), adicionou duas válvulas ao instrumento, como se pode verificar na figura 14. Mais tarde, adicionou ainda uma terceira, permitindo tocar todos os graus da escala

---

<sup>7</sup> Dupont, J.-B. (22 de novembro de 2013). *Cor omnitonique*.

cromática. Gautrot fez várias tentativas de mudanças, como por exemplo, adicionar tubos de diferentes comprimentos para otimizar o potencial da trompa. Cada válvula pressionada desviava o ar através de tubos adicionais, podendo ser usada individualmente ou agrupados com outras válvulas, reduzindo assim o tom fundamental às séries de harmônicos produzidas pelo instrumento. A tonalidade base da trompa era fá natural e continha dois sistemas de pistões. Quando digitado o sistema da esquerda (o mais próximo do tudel), baixava-se meio tom à tonalidade original de fá natural, obtendo-se a série de mi natural. Já quando digitado somente o da direita, a descida era de um tom inteiro, produzindo a série de mi bemol. Por último, acionando os dois pistões ao mesmo tempo, baixava-se um tom e meio à tonalidade original, obtendo assim a série de harmônicos de ré. Com recurso a este sistema de dois pistões, já era possível obter quatro séries de harmônicos diferentes e atingir quase todo o cromatismo do instrumento, aproximadamente três oitavas.

**Figura 14 - Trompa Omnitónica com Válvulas**



Fonte: (Silva, 2012)<sup>8</sup>

Como se pode verificar nas figuras abaixo apresentadas, a trompa teve muitas formas diferentes desde a trompa omnitónica até à trompa de válvulas de hoje. Nesta última, o trompista aciona uma chave e o sistema de válvulas modifica o tom que pretende tocar, facilitando aos compositores a escrita para a trompa. Nas figuras 16 e 17 mostram-se os dois tipos de válvulas existentes.

---

<sup>8</sup> Silva, V. R. D. (2012, p.65). *Trompa grave e trompa aguda: um estudo da tessitura da trompa com base nos principais modelos que foram referência para as composições orquestrais.*

Os trompista e construtores Heinrich Stölzel (1780-1844) e o Friedrich Blühmel (1777-1845), construíram as válvulas com um sistema de pistões apresentadas na figura 15. Estes desenvolveram um novo modelo revolucionário na sua grande alteração do comprimento do tubo. Com esta alteração, já não era necessária a troca de tubos para cada afinação existente na obra como na trompa natural, nem a troca do bocal para a afinação pretendida como na trompa omnitónica. Neste novo sistema mais simplificado, consistente num sistema de válvulas a pistões, o comprimento total do tubo era modificado através do acionamento da válvula, com o qual se obtinha uma direção diferente do ar para um tubo pretendido, contendo outras séries de harmónicos. Deste modo, não era necessário utilizar a mão direita para obter mais notas, técnica essa que alterava o timbre do instrumento.

**Figura 15 - Trompa com Pistões**



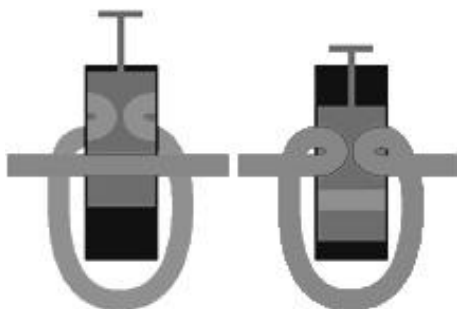
Fonte: (Bacon, 1998)<sup>9</sup>

Ao ser acionado o sistema de válvulas a pistões, apresentado na figura 16, a coluna de ar era direcionada para uma nova tubulação, aumentando o comprimento total do tubo do instrumento.

---

<sup>9</sup> Bacon, T. (17 de junho de 1998). *Classic Music*. Obtido em 23 de dezembro de 2017.

**Figura 16 - Sistema com Pistões**



Fonte: (Maksim, 2006)<sup>10</sup>

Apesar da invenção de Stölzel e conseqüentes quatro séries de harmônicos da trompa, esta não obtinha todas as notas possíveis, principalmente no registro grave. Por esta razão, em 1819, o construtor Freidrich Sattler (1778-1842), inseriu mais uma válvula de pistão na trompa, cuja função era exatamente a mesma das outras duas, acrescentando novas séries de harmônicos, nomeadamente as de ré bemol, dó e si. Com esta alteração, e um total de seis séries de harmônicos diferentes (fá, mi, mi bemol, ré, ré bemol, dó e si), já era possível produzir todas as notas da tessitura atual da trompa, podendo ser executadas perfeitamente três oitavas.

Com estas modificações, o instrumento ficou mais leve e menos volumoso, facilitando o seu transporte. Ainda assim, a nível da performance havia alguns aspetos a trabalhar, pois a velocidade de resposta quando o pistão era premido era muito lenta, o que dificultava a execução de obras mais virtuosas e prejudicava a exatidão das ligaduras, principalmente no registro grave.

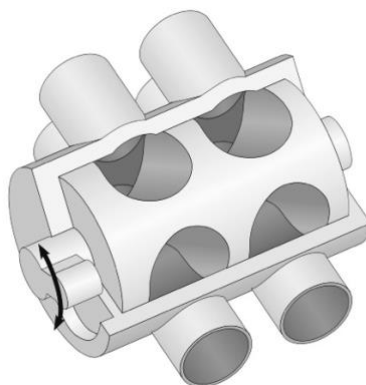
Contrariamente aos outros instrumentos da família dos metais, as válvulas de pistões na trompa apresentam um nível de desempenho inferior, tornando-se praticamente inviáveis, uma vez que o comprimento do seu tubo é aproximadamente o dobro do dos outros instrumentos, tendo ainda afinação dupla. A longa distância que os pistões tinham que percorrer desde a sua posição inicial à posição de premido dificultava tecnicamente a virtuosidade do instrumento.

---

<sup>10</sup> Maksim. (15 de janeiro de 2006). *Pistão*. Obtido em 23 de dezembro de 2017, de Wikipédia.

Anos mais tarde, em 1832, segundo Silva (2012, p.91), “o fabricante Joseph Riedl, mediante os estudos realizados por Stölzel”, fez uma alteração nas válvulas, deixando de trabalhar com pistões e passando a trabalhar com sistema de rotores, como demonstra a figura 17.

**Figura 17 - Sistema com válvulas**



Fonte: (Ninovolador, 2017)<sup>11</sup>

O sistema de válvulas com rotores consiste num sistema no qual “ao invés do curso linear verificado no sistema de válvulas a pistão, as válvulas rotativas possuíam um cilindro que girava em torno de seu eixo para deslocar o ar em direção aos tubos suplementares” (Silva, 2012, p.91). O uso dos rotores, especificamente na trompa, tornou mais prática e rápida a digitação.

Apesar destas melhorias, persistia uma dificuldade no ataque das notas do registo agudo, pois os harmónicos da trompa (simples em fá), encontram-se bastante juntos, tornando mais difícil obter exatidão no ataque da nota pretendida.

Já na série de harmónicos de si bemol, os harmónicos estão mais afastados, tornando assim o controlo da emissão das notas mais simples e exato.

Esta constatação promoveu a “busca de inovações que trouxessem melhorias nas performances dos trompistas na execução de suas funções [que] fez com que, em 1897, como refere Silva (2012, p.101), o alemão Fritz Kruspe, um construtor de instrumentos, desenvolvesse, juntamente com o professor da classe de trompa do

---

<sup>11</sup> Ninovolador. (9 de fevereiro de 2017). *Válvula rotativa*.

Conservatório de Leipzig, F.A. Gumpert (1841-1906), um modelo de trompa que unisse as qualidades das trompas em fá e em si bemol, criando assim a trompa dupla”.

A trompa é o único dos instrumentos dessa família que é tocado com a mão esquerda, deixando a mão direita livre para o apoio do instrumento e para poder fazer efeitos. Contudo, a função mais importante da mão direita é a possibilidade de ajustar a afinação, o que facilita o trabalho do trompista, ao tornar desnecessário o pouco fiável ajuste com a embocadura.

O tubo da trompa tem cerca de 4 metros, estando enrolado para facilitar o manuseamento.

Associado maioritariamente à família dos metais, o timbre rico e versátil da trompa permite aos compositores utilizar este instrumento para fazer a ponte com as madeiras e as cordas, pois a trompa consegue obter tanto um som cheio e estridente como um som suave e aveludado, o que lhe confere um estatuto único entre os instrumentos da orquestra. Como refere Henriques:

*(...) ela é o único instrumento tratado como de madeira e como de metal: na escrita para orquestra ela é associada principalmente aos metais, mas também às madeiras, com as quais liga perfeitamente; (...) além disso, a trompa resulta muito bem em combinações instrumentais bastante diversas; por isso, ela tem um estatuto único entre os instrumentos da orquestra.*

Henriques, L. (1994, p.326)

Segundo palavras de Richard Strauss, citadas por Alpert, M. K. (2010, p.3), “De todos os instrumentos a trompa é provavelmente o único em que a sonoridade é assimilada melhor por diferentes grupos instrumentais”.

### **5.3.2. Tessitura e Escrita da Trompa**

Dependendo do registo da trompa de caça, a escrita do instrumento variava muito. A série de harmónicos, iniciava-se no lá<sub>1</sub>, estendendo-se através duma sequência matemática, conforme se apresenta na tabela 12. A série de harmónicos existe para todas as notas fundamentais, sendo fisicamente infinita. Maioritariamente, eram utilizadas para a escrita da trompa as primeiras dezasseis notas da série de lá, bem como a série de harmónicos de dó.

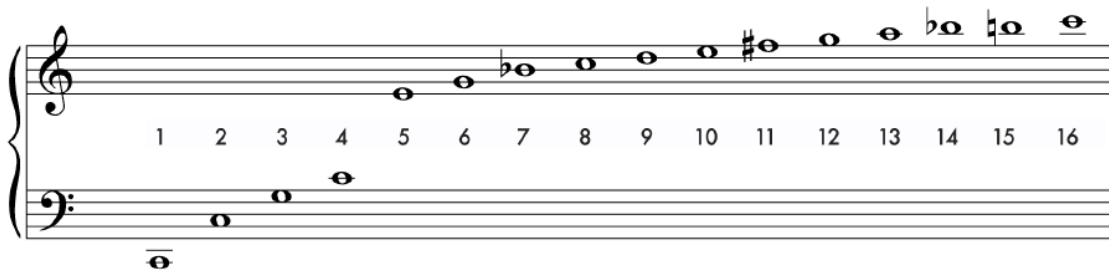
**Tabela 12- Série de harmônicos de lá**

Série de Harmônicos	Nota	Frequência (Hz)
1	lá <sub>1</sub>	110
2	lá <sub>2</sub>	220
3	mi <sub>3</sub>	330
4	lá <sub>3</sub>	440
5	dó# <sub>4</sub>	550
6	mi <sub>4</sub>	660
7	sol <sub>4</sub>	770
8	lá <sub>4</sub>	880
9	si <sub>4</sub>	990
10	dó# <sub>5</sub>	1100
11	ré# <sub>5</sub>	1210
12	mi <sub>5</sub>	1320
13	fá# <sub>5</sub>	1430
14	sol <sub>5</sub>	1540
15	sol# <sub>5</sub>	1650
16	lá <sub>5</sub>	1760

Fonte própria

O instrumento era tocado através da série de harmônicos, onde o registo agudo era mais favorável, porque neste existe um maior número de notas disponíveis para a execução da linha melódica. Como se pode verificar na figura 18, a partir do sétimo harmónico existe uma maior quantidade de notas exequíveis em graus conjuntos. Como realça Silva (2012, p.21), “com isso, esses instrumentos ganharam a importância de conduzir a linha principal da música, conhecida como *obligatto*, executada prioritariamente pelos instrumentos de cordas”.

**Figura 18 - Série de harmônicos de lá**



Fonte: (Silva 2012)

O excerto do *Concerto* de Johann Sebastian Bach, apresentado na figura 19, demonstra o virtuosismo do instrumento no registo agudo, através da apresentação da linha melódica em graus conjuntos.

**Figura 19 - Excerto do Concerto Brandeburguês - 1º trompa**



Fonte: (Silva, 2012)<sup>12</sup>

Em orquestra, a segunda trompa normalmente tocava no registo médio grave, abaixo do oitavo harmónico. Neste, o número de notas é mais limitado: conforme refere Silva (2012, p.22), “composto de intervalos de terças<sup>13</sup>, quintas e oitavas, a escrita nessa tessitura está diretamente associada a melodias de fanfarras e toques militares consequência das poucas notas disponíveis no registo médio e grave da trompa”. Como exemplo, no excerto apresentado na figura 20, retirado da mesma obra da figura 19, é possível observar as diferenças.

<sup>12</sup> Silva, V. R. D. (2012, p.22). *Trompa grave e trompa aguda: um estudo da tessitura da trompa com base nos principais modelos que foram referência para as composições orquestrais*.

<sup>13</sup> O termo “terças” está escrita em português do Brasil, no nosso país designação é “terceiras”.

Figura 20 - Excerto do Concerto Brandeburguês - 2º trompa



Fonte: (Silva, 2012)<sup>14</sup>

No período barroco, a escrita para trompa podia ser executada facilmente por um trompete, devido à sua proximidade técnica e às semelhanças das medidas dos bocais e da técnica de execução do instrumento. Apesar de os compositores dessa época terem em conta a tessitura e a série de harmónicos da trompa na composição das suas obras, eram frequentemente escritas notas fora dessa série.

Neste período, o naipe de trompas na orquestra era muito reduzido, sendo utilizadas apenas duas trompas: a primeira trompa tinha o papel de dominar o registo agudo e a segunda trompa o registo médio grave.

Existiam diferentes formas de escrita para a trompa nesta época. Uma das formas possíveis, como se pode verificar na figura 21, contemplava a primeira trompa a executar a parte melódica escrita no registo agudo, entre o dó<sub>4</sub> e o dó<sub>5</sub>, e a segunda trompa a ter o papel de harmonizar, devido à distância entre harmónicos já referida anteriormente.

---

<sup>14</sup> Silva, V. R. D. (2012, p.22). *Trompa grave e trompa aguda: um estudo da tessitura da trompa com base nos principais modelos que foram referência para as composições orquestrais.*

**Figura 21 - Excerto do 4º Andamento da Sinfonia nº 55 de Joseph Haydn**



Fonte: (Orchester- Probespiel Horn)<sup>15</sup>

Outra forma de escrita para trompa contemplava as duas trompas a executar a mesma melodia, podendo estar diferenciada por intervalos de terceiras, quintas ou oitavas, como é observável na figura 22, resultando numa harmonização da melodia.

**Figura 22 - Excerto do 1º Andamento da Sinfonia nº 7 de Ludwig van Beethoven**



Fonte: (Orchester- Probespiel Horn)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Orchestervereinigung, D. (s.d., p.24). *Orchester- Probespiel Horn*.

<sup>16</sup> Orchestervereinigung, D. (s.d., p.8). *Orchester- Probespiel Horn*.

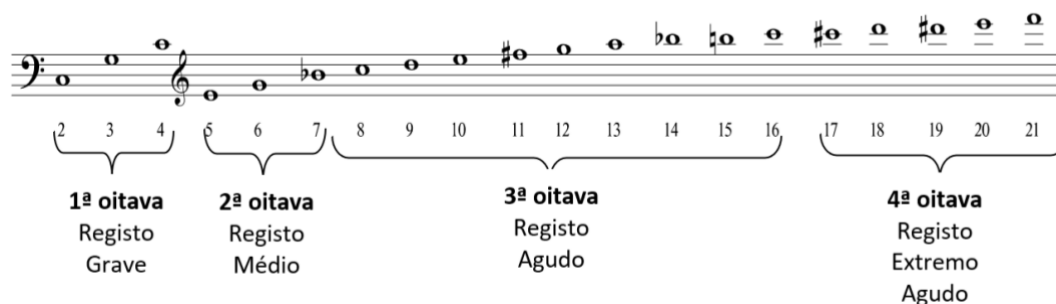
Nesta época, o músico teria já uma base muito sólida, através das séries de harmônicos, para a execução das obras. Porém, algumas das obras escritas para trompa apresentavam algumas notas que não estavam inseridas na harmonia. Para a resolução deste problema, os próprios músicos desenvolveram algumas técnicas para alcançar essas notas e para a correção da afinação de outras. Numa dessas técnicas, o trompista poderia fazer a alteração da altura das notas através da embocadura, relaxando ou contraindo os lábios. Se relaxasse a embocadura, a afinação descia e se contraísse a afinação subia, o que permitia ao trompista obter novos sons e adequá-los à tonalidade proposta.

Outra técnica desenvolvida para a obtenção de outros sons foi a mudança da postura da mão na campânula. Fechando mais a mão, a saída do ar pela campânula era igualmente fechada, provocando uma alteração no som produzido. Por outro lado, o som também se alterava retirando completamente a mão da campânula. A partir desta altura, passou a ser prática comum a mão ficar sempre dentro da campânula para facilitar os movimentos, modificando o timbre do instrumento totalmente. Além disso, podia identificar-se auditivamente a diferença entre os harmônicos naturais, ou “notas abertas”, e as notas conseguidas através da técnica de mão, ou “notas fechadas”.

### **5.3.3. A Iniciação da Escrita para Trompa Grave**

De acordo com Pegge, R. M.(1978, p.70), “A inclusão do registro grave para trompa tem início a partir da segunda metade do séc. XVIII através de músicos em atualidade com as novas técnicas e instrumentos”. Esta atualização permitiu aos compositores iniciar uma nova forma de escrita para o instrumento, começando a utilizar tipos de escrita distintos para cada registo do mesmo. Apresenta-se a divisão do registo da trompa na figura 23, usando como base a série de harmônicos de dó.

**Figura 23 - Divisão do registo da trompa**



Fonte própria

O surgimento das novas técnicas permitiu a evolução da escrita para trompa, passando assim os compositores a dividir a mesma em dois registos, grave e agudo.

No registo agudo, atribuído ao papel de primeira trompa, os harmónicos eram dispostos da seguinte forma: do sétimo harmónico até ao décimo primeiro, os intervalos eram de um tom, e do décimo terceiro ao vigésimo primeiro harmónico os intervalos eram de meio-tom, o que permitia aos compositores escrever a linha melódica para este registo atribuindo-lhe um papel de cariz solístico.

Por sua vez, no registo médio e grave, atribuído ao papel de segunda trompa, os harmónicos apresentavam uma disposição completamente distinta do registo agudo, sendo a distância intervalar bastante maior entre cada harmónico. Desta maneira, os intervalos em sequência eram: quinta perfeita, quarta perfeita, terceira maior e duas terceiras menores. Este fator levou os compositores a escrever as partes harmónicas para este registo, uma vez que a referida relação intervalar não permitia a interpretação da linha melódica.

O limite da escrita do registo grave, na segunda trompa, era até ao  $dó_3$ , o quarto harmónico da série de  $dó$ . Porém, em algumas obras a extensão deste registo não era respeitada, como se verifica no excerto do segundo andamento da sinfonia número 51 de Joseph Haydn exposto na figura 24, na parte de segunda trompa (especificamente no compasso 78), onde a trompa tem de executar um  $fá\#_1$ . Neste caso, os trompistas têm de usar a técnica de mão e do lábio para baixar a afinação até obter a nota pretendida.

**Figura 24 - Excerto do 2º andamento, da sinfonia nº51 de Joseph Haydn**



Fonte própria

No séc. XIX, com a revolução industrial em França, a trompa sofreu alterações muito significativas, tendo como grandes impulsionadores desta mudança os quatro mestres da trompa, Heinrich Domnich (1767-1844), Frédéric Nicolas Duvernoy (1771-1838), Louis François Dauprat (1781-1868) e Jacques François Gallay (1795-1864), sediados no Conservatório de Paris.

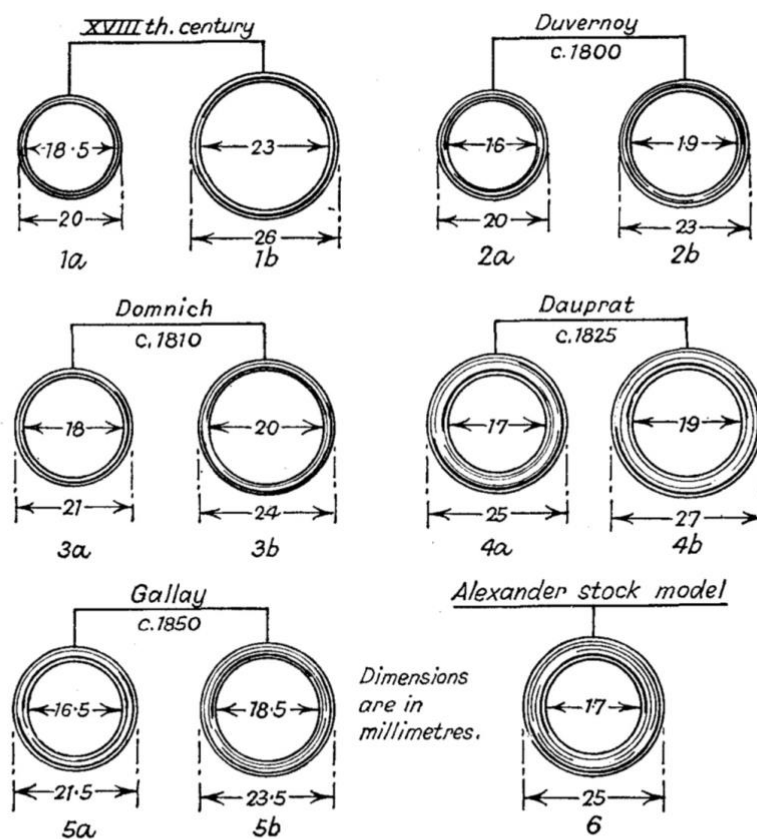
Estas mudanças fizeram com que a escola de trompa fosse mais valorizada, fixando a distinção da primeira trompa e da segunda trompa e criando métodos específicos para o estudo dos diferentes géneros do instrumento. A partir de então, estes géneros passaram a designar-se por trompa grave e trompa aguda. Exemplos dos métodos mencionados são:

- *Méthode de Premier et Seconde Cor* (1808), criado por Domnich;
- *Méthode pour Le Cor* (1802), criado por Duvernoy;
- *Méthode de Cor-alto et Cor-Basse* (1824), criado por Dauprat;
- *Méthode pour Le Cor* (1845), criado por Gallay.

Com base nos métodos destes mestres, surgiram outras alterações para o trompista, sendo uma delas o bocal. Os mestres defendiam que o bocal tinha de ser diferente para cada género de trompa e também que a fisionomia do instrumentista deveria definir o género que este deveria tocar. Por exemplo, um trompista de lábios finos teria mais aptidão para o registo agudo e, portanto, deveria ter um bocal com medidas mais pequenas, para mais facilmente atingir as notas agudas. Paralelamente, um trompista de lábios mais grossos, deveria ter um bocal com medidas maiores para usufruir de uma maior amplitude sonora. Apresentam-se na figura 25 as diferentes

medidas de bocais, referentes aos registos grave e agudo da trompa, que os quatro mestres acima mencionados defendiam:

**Figura 25 - Medidas dos bocais apresentados por Duvernoy, Dominich, Dauprat e Gallay**



- 1a Silver. Exceptionally small by any standards  
 1b Brass. Exceptionally large by any standards. Possibly made for one of the 18th-century negro horn players  
 2a 'First' horns  
 2b 'Second' horns  
 3a 'First' horns  
 3b 'Second' horns  
 4a 'Cor alto'  
 4b 'Cor basse'  
 5a 'Thin lips'  
 5b 'Thick lips'  
 6 Modern German mouthpiece, rather heavily 'choked' and slightly 'cupped'

Fonte: (MorleyPegge, 1978)<sup>17</sup>

Outra das alterações subsequentes dos métodos destes mestres envolveu a campânula, como Dauprat afirma no seu método:

<sup>17</sup> Pegge, R. M. (1978, p.102). *The French Horn - Instruments of the orchestra*.

*Se for muito estreita (a garganta da campana) facilitará as notas agudas, mas não permitirá a produção de boa sonoridade nas notas graves... Se for mais larga, produzirá grande volume sonoro com belo som e ao mesmo tempo facilitará o registro grave... Esse último parece ser o mais adequado para ambos os gêneros.*

(Daupart, 1824, p.2)

Com a introdução de válvulas à trompa no séc. XIX, esta tomou um lugar de maior relevo nas composições da época. Contudo, esse papel de relevo veio acompanhado de algumas dificuldades: como eram usados instrumentos de uma só afinação, os trompistas eram obrigados a transpor. Na figura 26, um excerto do segundo andamento da sinfonia nº1 de Johannes Brahms, verifica-se que a obra está escrita para trompa em mi, o que obrigava o músico a tocar cada nota meio-tom abaixo do que estava escrito.

**Figura 26 - Excerto do 2º Andamento, da Sinfonia nº1 de Johannes Brahms**

The image shows a page of a musical score for the Horn part of the 2nd movement of Johannes Brahms' Symphony No. 1. The title is 'Sinfonie Nr. 1 c-Moll / C minor' by Johannes Brahms, op. 68. The movement is '2. Satz Andante sostenuto' in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score is for a Horn in E-flat (H. in E). It features various dynamics such as *espress.*, *cresc.*, *p*, *mf*, *pp*, and *f*. The score is published by Edition Peters, number 31818. There is a small note at the bottom right: '(Fortsetzung nächste Seite)'. The page number 18 is visible at the bottom of the score.

Fonte: (Orchester- Probespiel Horn)<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Orchestervereinigung, D. (s.d. p.17). *Orchester- Probespiel Horn*.

Compositores como Richard Wagner (1813-1883), Anton Bruckner (1824-1896), Johannes Brahms (1833-1897), Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949), elevaram a composição para a trompa. A escrita dos métodos anteriores da trompa natural continuou a ser utilizada, como é visível na figura 26: à primeira trompa continua a ser atribuída a melodia no registo médio e agudo, e à segunda trompa a harmonia no registo grave do instrumento.

A partir desta época, a trompa passou a ser indispensável na orquestra. A sua sonoridade e virtuosismo foram por vezes levadas ao extremo, como por exemplo, na obra “Eine Alpensinfonie”, op.64 de Richard Strauss. A sua orquestração contempla oito trompas em palco e doze trompas fora de palco. De forma menos exagerada, mas ainda assim incomum, as obras dos outros compositores acima mencionados contemplam habitualmente oito trompas em palco.

Como afirma (Matosinhos, R. M. D. S. T. 2012), as técnicas da trompa mais usadas nessa época são as mesmas ainda utilizadas nos dias de hoje, conforme indicado na Tabela 13.

**Tabela 13- Técnica da trompa**

Efeitos	Designação
<i>Som Bouché</i>	Consiste no fecho total da mão campânula, em forma de concha, torna o som mais abafado e metálico, pode ser usado também uma surdina específica para o efeito.
Som aberto	Consiste no posicionamento normal da mão dentro da campânula.
Surdina	Consiste num objeto de madeira ou papelão que altera o timbre e diminui o som.
<i>Cuivré</i>	Consiste na produção de um som mais metálico no instrumento.
<i>Bells up</i>	Consiste do posicionamento na horizontal do instrumento, para obter maior som.
Trilos	Consiste na articulação rápida de duas notas em graus conjuntos.

<i>Glissando</i>	Consiste numa sequência rápida de notas, indo de um intervalo a outro.
<i>Flutterzunge</i>	Consiste na vibração da língua enquanto se produz uma nota.
Multifónicos	Consiste na execução de duas notas em simultâneo cantando e tocando ao mesmo tempo.

Fonte própria

Embora os compositores românticos/séc. XX tenham escrito para a trompa grave e aguda de forma idêntica à dos mestres do séc. XIX, nomeadamente Heinrich Domnich (1767-1844), Frédéric Nicolas Duvernoy (1771-1838), Louis François Dauprat (1795-1864) e Jacques François Gallay (1795-1864), estas composições para trompa de válvulas frequentemente não respeitavam as regras de tessitura impostas por esses mestres, como é visível na figura 27, um excerto da obra “Ein Heldenleben” de Richard Strauss. Neste, tanto a primeira trompa como a segunda começam com a nota  $\text{si}_2$ , nota antes atribuída especificamente à tessitura da segunda trompa (trompa grave).

**Figura 27 - Excerto da obra *Ein Heldenleben* de Richard Strauss**

The image shows a musical score for the horn part of 'Ein Heldenleben' by Richard Strauss. The score is in 4/4 time, marked 'Lebhaft bewegt' and 'I. II. in F'. It shows four staves of music for the horn, with various dynamics like 'f' and 'sfz' and articulation marks like accents and slurs. The first staff is in bass clef, and the others are in treble clef.

Fonte: (Orchester- Probespiel Horn)<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Orchestervereinigung, D. (s.d. p.17). *Orchester- Probespiel Horn*.

#### **5.3.4. A Trompa Grave no Ensino e a Escassez de Conhecimento de Repertório**

A trompa encontra-se dividida em dois géneros, “um deles é classificado como primeira trompa, por alcançar os sons agudos e a outra classificado como segunda, por alcançar os sons graves” (Duvernoy, F., 1802, p.8), originando o surgimento dos termos, trompa aguda e trompa grave.

Como refere Alpert (2010, p.63), a grande maioria dos estudantes e alguns profissionais tende a não se querer especializar no registo grave da trompa, por razões tipicamente históricas: as partes de 1º e 3º trompa eram as mais enfatizadas pelos compositores, acolhendo estas a maior parte dos solos e abrangendo maioritariamente o registo agudo do instrumento.

A existência de um amplo repertório para o registo médio e médio/grave da trompa vocacionado para os alunos de iniciação contrasta fortemente com a escassez do mesmo para os níveis de ensino mais avançados.

Neste contexto, como afirma Abrantes, A. D. D. J. (2016), ainda que existe uma lacuna no que ao repertório diz respeito, motivada pela quantidade pouco significativa de repertório solístico dedicado ao registo grave da trompa, quando comparada com a existente para o registo agudo do instrumento.

Como afirma Matosinhos (2016), “no mercado existem vários livros de estudos para trompa aguda, mas muito poucos para trompa grave sendo que este registo não é nada menos interessante, sinto que há necessidade de proceder à sua divulgação no sentido de incrementar o seu estudo. A minha experiência como professor leva-me a concluir, que a maioria dos alunos se concentra quase obsessivamente na aprendizagem da trompa aguda, negligenciando os registos médios e graves. Contudo estes são igualmente interessantes e apelativos. Na minha opinião, outro fator que contribui para esta situação prende-se com o facto de alguns livros de estudos serem algo enfadonhos e difíceis de ler”.

Ricardo Matosinhos, trompista e compositor português contemporâneo, escreve estudos para trompa grave, sendo estes de nível superior. Matosinhos considera que o estudo deste registo do instrumento é posto de parte pelos executantes de trompa,

tendo os professores a sua quota-parte de responsabilidade quanto ao desenvolvimento e estudo da trompa grave.

Pinheiro, A. F. (2016) refere, “ao longo destes últimos anos, tenho sentido que o registo grave é o menos trabalhado e o menos desenvolvido. Esta perceção deve-se ao facto de considerar este registo mais aborrecido e por não haver muito material de estudo. Devido ao repertório e métodos que nos são facultados, focamo-nos mais no registo médio/agudo. Logo, o desenvolvimento desta tessitura é posta de parte.”

Feitosa, R. A. T. (2013, p.60), afirma que “o trabalho em sala de aula pode ter focos bem diferentes a depender da escolha por se dedicar ao registo grave ou ao registo agudo do instrumento. Então o uso do material didático apropriado para cada uma das regiões do instrumento pode fazer uma grande diferença no resultado final do ensino e aprendizado”.

De acordo com as palavras de Matosinhos (2012), “(...) torna-se imperativo haver uma reformulação” do repertório de trompa, lecionado em Portugal.

Parafraseando Pinheiro (2016, p.43), “(...) a prática do registo grave da trompa é importante na vida instrumental ativa de um trompista”.

#### **5.4. Metodologia de Investigação (fundamentação teórica)**

A revisão da literatura revelou-se fulcral para o desenvolvimento da investigação do mestrando, proporcionando ao mesmo a aquisição de conhecimentos relevantes para o desenvolvimento da temática abordada.

Ao longo desta investigação, surgiram algumas questões pertinentes relativas à questão do projeto de investigação, como a escrita para trompa, o repertório existente, a abordagem ao registo grave do instrumento e o registo grave no ensino. Estas foram investigadas de forma a obter o devido esclarecimento, fundamentado com recurso a citações de autores que abordam as temáticas referidas.

No seguimento desta investigação e com base na revisão da literatura, o mestrando elaborou um questionário ministrado a trompistas constituído por sete questões, visando obter resultados relevantes para dar resposta à questão de investigação.

## 5.5. Recolha de Dados Primários

Com o objetivo de fundamentar a temática da investigação elaborada pelo mestrando, após a revisão da literatura, procedeu-se à realização de um inquérito *on-line* onde foi abordada a temática trompa grave, trompa aguda e repertório, visando a obtenção de resultados estatísticos relevantes para o desenvolvimento da investigação.

O referido inquérito, composto inicialmente por 5 questões, foi sujeito a um acréscimo de 2 novas questões fulcrais pelo mestrando durante o período de realização do mesmo. A necessidade deste acréscimo proveio da investigação paralela realizada no âmbito da revisão da literatura, fixando-se assim em 7 o número final de questões presentes no inquérito.

Este foi administrado a 80 trompistas nacionais de vários graus académicos, incluindo professores e alunos, dos quais foram obtidas 71 respostas, através da plataforma *on-line*<sup>20</sup>, *Google Formulários*, no período entre 15 e 17 de maio de 2017, data esta em que foi desativada a receção de respostas na referida plataforma, obtendo assim uma percentagem de respostas de 88,75%.

O inquérito é composto por perguntas de resposta múltipla e de desenvolvimento, às quais nem todos os 71 participantes responderam na totalidade, pelo que é apresentada a percentagem de respostas a cada questão face ao máximo de respostas possíveis (71).

Posteriormente, procedeu-se ao tratamento dos dados obtidos e inclusão nos respetivos gráficos, provenientes da plataforma já mencionada.

De modo a obter uma clara leitura dos dados, foram utilizados gráficos de barras e circulares consoante o tipo de questão, os quais se apresentam e analisam no ponto seguinte.

---

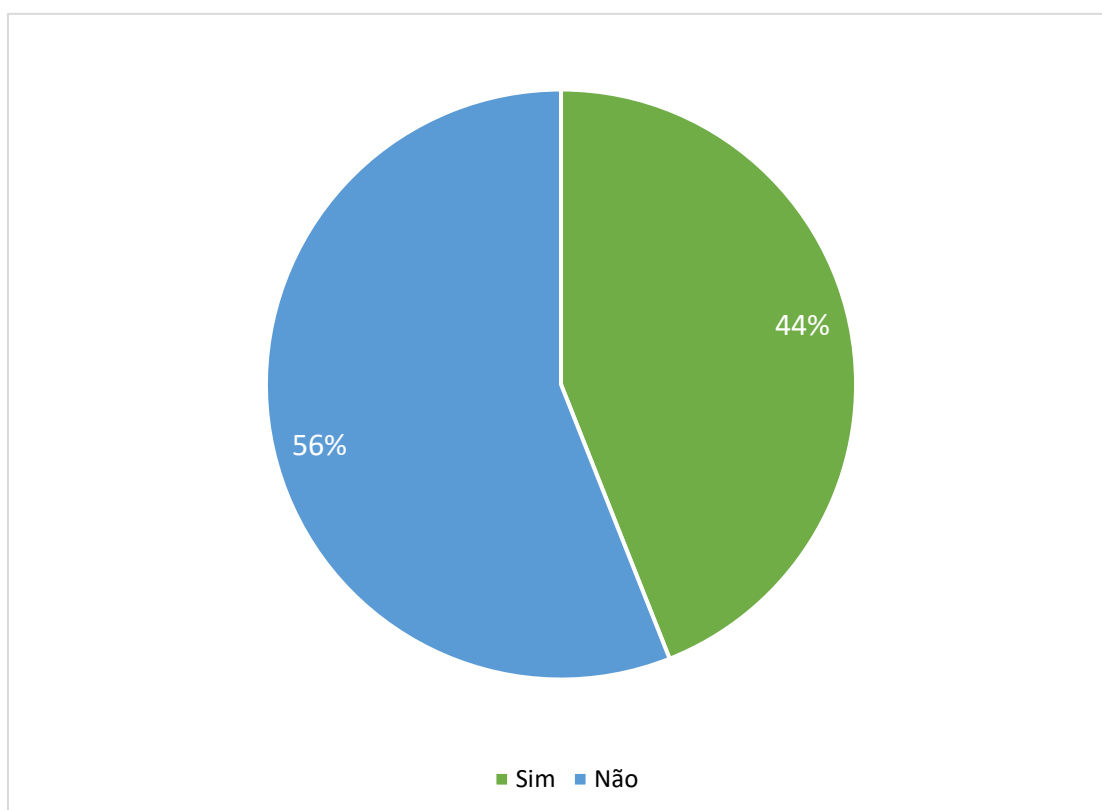
<sup>20</sup> (<https://www.google.com.br/drive/apps.html>)

## 5.6. Análise e Discussão dos Resultados

Neste ponto, como foi referido anteriormente, serão apresentados e analisados os resultados obtidos através do inquérito realizado.

### 5.6.1. Enquanto aluno de trompa, existia nas aulas distinção entre trompa grave e trompa aguda?

Gráfico 1 - Distinção entre trompa grave e trompa aguda



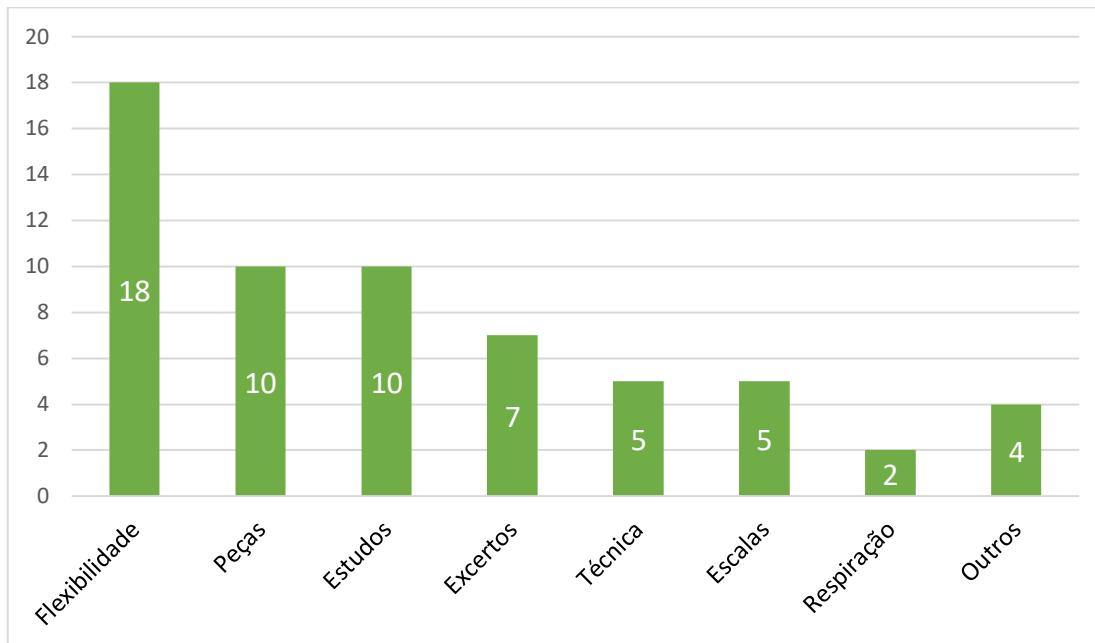
Fonte própria

Com esta pergunta pretendeu-se obter o conhecimento do paradigma geral dos trompistas em Portugal em relação a um dos pontos fundamentais da investigação, a distinção entre os registos da trompa no ensino.

No gráfico 1, o qual representa as respostas obtidas a esta questão, constata-se que 44% dos inquiridos indicou existir distinção dos registos da trompa no ensino frequentado, enquanto 56% dos inquiridos respondeu negativamente a esta questão, verificando-se assim ainda nos dias de hoje uma tendência para a existência da distinção entre os registos grave e agudo da trompa no ensino.

### 5.6.2. Que tipo de trabalho específico realizava nas aulas de trompa?

Gráfico 2 - Trabalho específico realizado nas aulas de trompa



Fonte própria

Com esta questão de resposta aberta, pretendeu-se obter um conhecimento o mais abrangente possível acerca do trabalho realizado por professores e alunos nas aulas de trompa. No gráfico 2, distinguem-se de forma clara 7 respostas convergentes, consideradas como tópicos pertinentes no ensino do instrumento.

Desse gráfico é possível concluir que neste parâmetro de análise existe uma clara tendência dos inquiridos (18 deles) para focar o seu trabalho nos exercícios de flexibilidade. Esta tendência demonstra a importância deste tópico para o bom desempenho de cada instrumentista, revelando-se um exercício fundamental para o trabalho da série de harmónicos, dado a constituição do instrumento.

Seguidamente, em igualdade de resultados (10 respostas), os tópicos de estudos e peças revelam-se como a segunda prioridade no trabalho realizado nas aulas, o que indica a clara preocupação dos inquiridos em trabalhar os mesmos, de forma a obter resultados satisfatórios na performance final.

Em quarto lugar encontra-se o tópico de excertos, sendo que 7 inquiridos responderam realizar este trabalho específico nas aulas, resultado que deixa explícita a

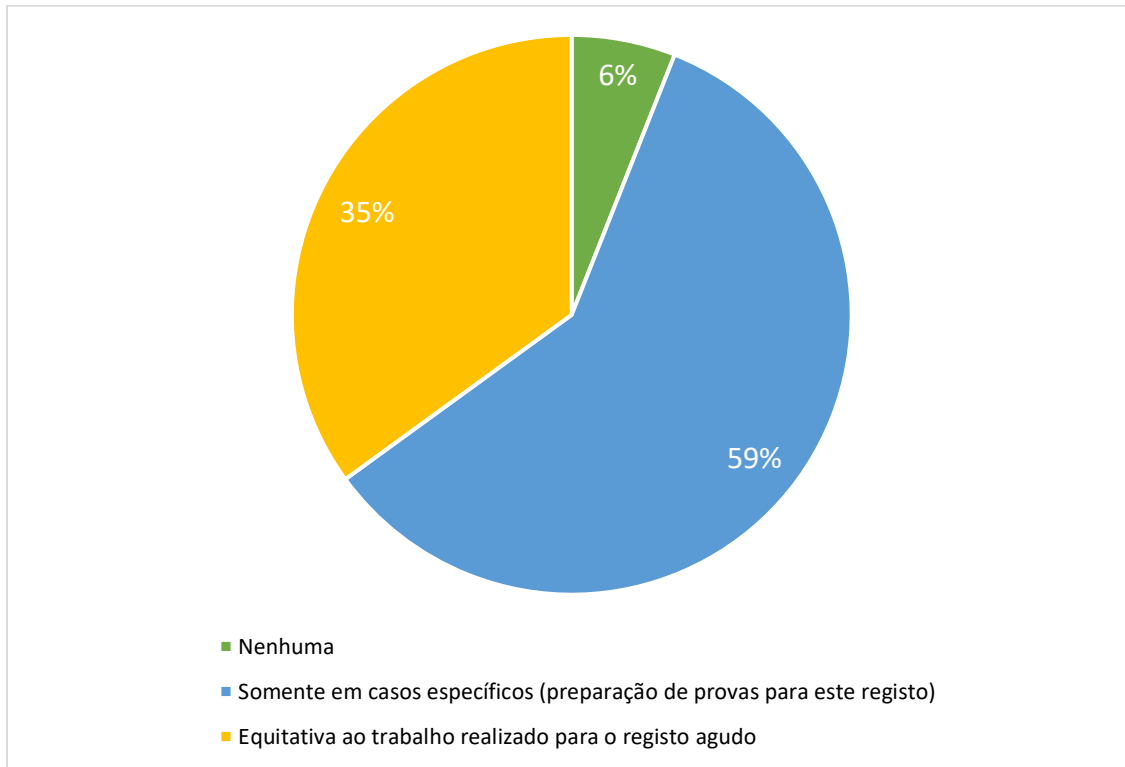
importância desse tópico no ensino da trompa, tendo ele interesse tanto ao nível do desenvolvimento técnico do instrumentista como do conhecimento de repertório.

A segunda metade do gráfico é constituída pelos tópicos de técnica, escalas, respiração e outros (que não os especificados). Obtiveram-se resultados iguais nas duas primeiras (5 respostas), enquanto 2 dos inquiridos responderam realizar especificamente exercícios de respiração. Por último, 4 dos inquiridos indicaram trabalhar noutros tópicos que não os especificados.

Os resultados desta pergunta revelam que, de uma forma geral, o trabalho realizado nas aulas de trompa é desenvolvido com maior incidência em exercícios de flexibilidade, estudos, leitura e trabalho específico de obras e excertos, visando a otimização de resultados propostos pelo plano de aulas, tanto para os professores, como para os alunos. Assim, são renegados para plano secundário os tópicos de técnica, escalas e respiração, sendo estes abordados maioritariamente no ensino complementar, tendo como objetivo o desenvolvimento de cada trompista.

### 5.6.3. Ao longo do seu percurso académico, qual a incidência dedicada pelos professores ao estudo da trompa grave?

Gráfico 3 - Incidência dedicada pelos professores ao estudo da trompa grave ao longo do percurso académico



Fonte própria

A motivação e desenvolvimento da presente investigação tornou pertinente esta questão, a qual se apresenta como um dos pontos fundamentais para documentar e dar a conhecer dados concretos acerca da temática abordada.

Nos resultados apresentados no gráfico 3 é possível constatar que 6% dos inquiridos respondeu não ter sido contemplado pelos professores qualquer trabalho específico para o estudo do registo grave da trompa, seguindo-se uma parcela de 35% que respondeu ter sido desenvolvido um trabalho equitativo em ambos os registos do instrumento. Por último, 59% dos inquiridos afirma existir incidência no trabalho de desenvolvimento do registo grave da trompa somente em casos específicos, como o de preparação de provas para este registo.

A curta percentagem de inquiridos que refere nunca ter existido durante o seu percurso académico qualquer incidência visando o estudo do registo grave da trompa é um dado relevante na investigação desenvolvida. Aquela permite inferir que a ausência da abordagem desta temática já não acontece hoje em dia.

Por outro lado, a percentagem de 59% de inquiridos que menciona realizar trabalho destinado ao desenvolvimento do registo grave da trompa somente em casos específicos, demonstra que estes só abordam esta temática quando necessário, por exemplo, na preparação de provas de orquestra específicas para trompa grave.

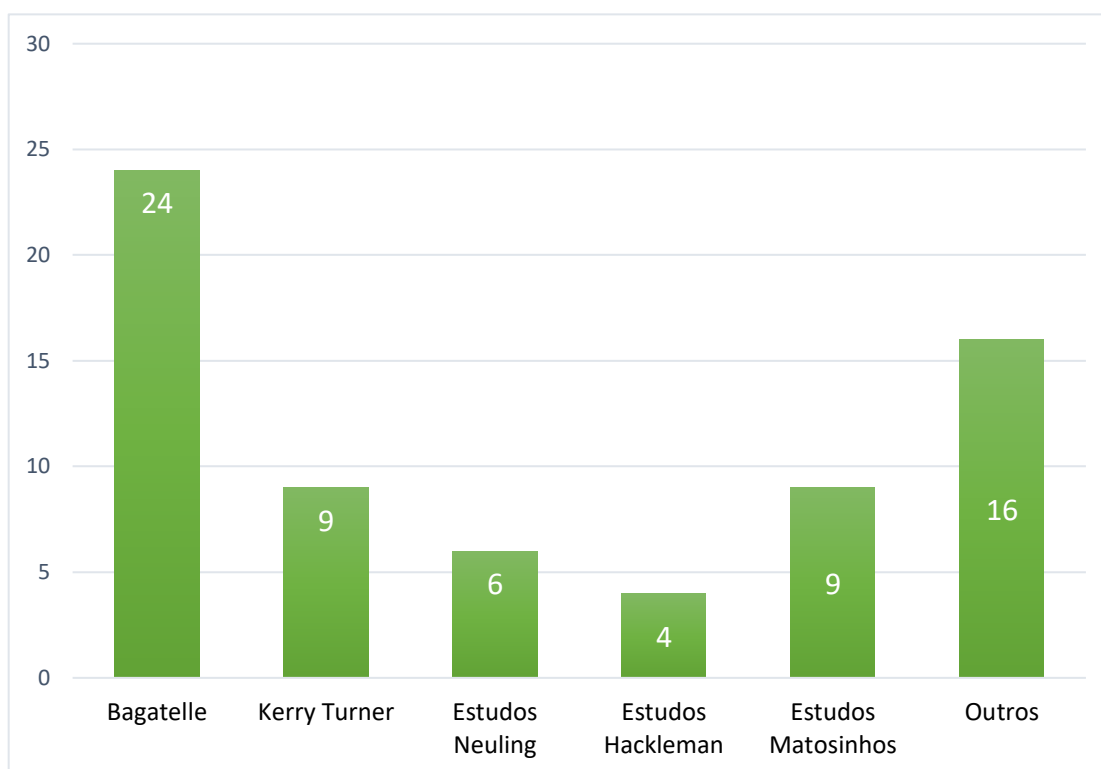
Revela-se assim uma tendência do ensino para uma maior incidência no estudo do registo agudo do instrumento face ao registo grave ao longo do percurso académico dos alunos, impossibilitando aos mesmos o desenvolvimento equitativo de ambos os registos.

A escrita para trompa tem sofrido ao longo dos tempos uma grande evolução, quer a nível da exigência do domínio técnico do instrumento por parte do trompista, quer no âmbito da tessitura utilizada nos papéis desempenhados por cada trompista: 1º, 2º, 3º ou 4º voz. Estes papéis têm vindo a tornar-se cada vez mais próximos uns dos outros no que à tessitura utilizada diz respeito, implicando cada vez mais para um melhor domínio de ambos os registos por parte dos intervenientes.

Por essa razão, há uma clara necessidade de equilibrar o estudo de ambos os registos da trompa no ensino, de forma a proporcionar o desenvolvimento das capacidades de cada aluno num todo e não de forma unidirecional focada maioritariamente no registo agudo.

#### 5.6.4. Que repertório conhece especificamente para trompa grave?

Gráfico 4 - Repertório conhecido para trompa grave



Fonte própria

Durante a realização do presente inquérito, tornou-se pertinente questionar os inquiridos quanto ao seu conhecimento acerca do repertório específico para trompa grave, sob forma de questão de resposta aberta, para assim obter dados relevantes para a investigação.

O gráfico 4 compreende 6 respostas convergentes representativas de algum tipo de repertório específico para trompa grave, revelando dos inquiridos um conhecimento avançado de obras para trompa grave. Em destaque, a obra *Bagatelle* é mencionada por 24 dos inquiridos, em grande contraste com a seguinte mais popular obra, o Concerto para trompa grave de *Kerry Turner*, com 9 respostas.

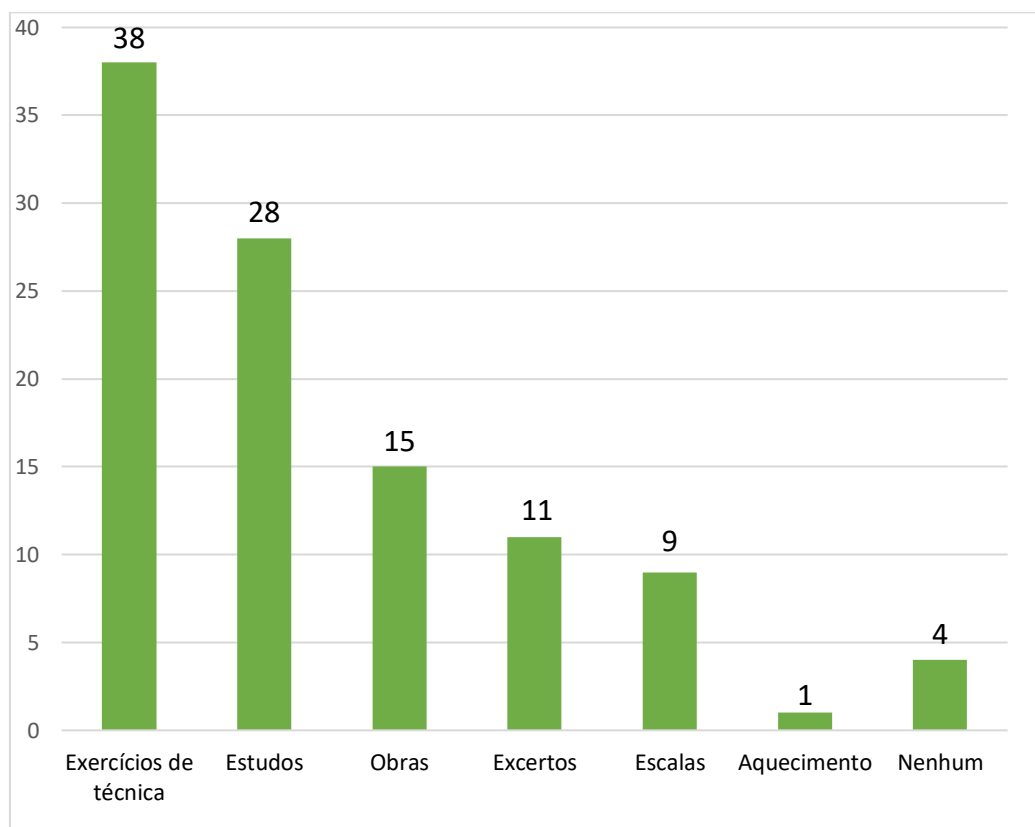
Em empate de respostas com o concerto de *Kerry Turner*, surgem os estudos para trompa grave de Ricardo Matosinhos, seguidos dos estudos de Neuling, com 6 respostas, e dos estudos de Hackleman, com 4 respostas. Por último, “Outros” representa 16 respostas divergentes, portanto não relevantes para análise.

O contraste verificado entre o conhecimento da obra *Bagatelle* e aquele das restantes opções tem provável raiz no facto de esta ser a obra para trompa grave mais vezes referenciada em provas de orquestra e, conseqüentemente, uma das mais trabalhadas ao longo do percurso académico dos alunos e conhecida entre os trompistas.

Inversamente, o conhecimento a nível de métodos de ensino do registo grave da trompa apresenta um claro défice, o que indica que durante o percurso académico de cada aluno esta temática é tendencialmente menos abordada que a do registo agudo e apenas em casos específicos. Idealmente, o estudo da trompa grave deveria fazer parte do ensino diário do instrumento, tal como acontece com o registo agudo, de modo a potenciar as capacidades de cada aluno em ambos os registos da trompa.

#### 5.6.5. Qual o trabalho específico desenvolvido nas aulas tendo em vista o aperfeiçoamento do registo grave?

Gráfico 5 - Trabalho específico desenvolvido nas aulas tendo em vista o aperfeiçoamento do registo grave



Fonte própria

Com o intuito de analisar e dar a conhecer os métodos de trabalho específicos para o desenvolvimento do registo grave da trompa realizados nas aulas, tornou-se pertinente realizar esta questão, cujas respostas servem de complemento às apresentadas no gráfico 3. Esta questão, sendo de resposta aberta, não impôs qualquer tipo de limitação derivado de opções pré-definidas, permitindo obter um leque de respostas mais alargado.

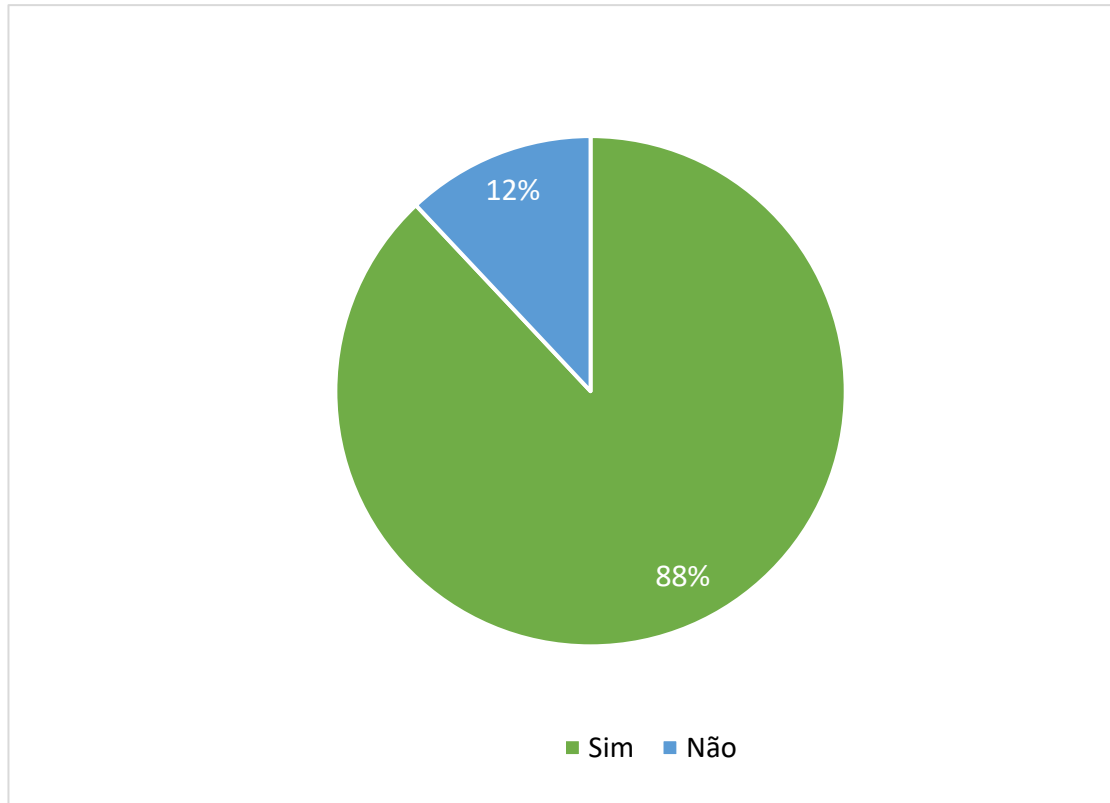
Uma análise dos dados obtidos revela a existência de uma maior incidência na prática de exercícios de técnica como método de desenvolvimento do registo grave da trompa, com 38 respostas nesse sentido. Em segundo lugar, a utilização de estudos conta com 28 repostas, revelando a utilidade e importância destes para o desenvolvimento da temática. Segue-se o trabalho realizado através de obras, referido por 15 dos inquiridos e excertos, mencionados 11 vezes.

Como métodos de desenvolvimento da temática abordada menos populares surgem as escalas, referenciadas por 9 dos inquiridos e o aquecimento, mencionado apenas uma vez. Esta resposta, juntamente com as 4 que referem não realizar nenhum trabalho específico para o desenvolvimento desta matéria, dado o seu reduzido número, não se consideram relevantes para análise.

Estes resultados demonstram a relevância tanto da prática de exercícios e estudos como da leitura de obras e excertos de orquestra em plano de aula, quando vocacionadas especificamente para o desenvolvimento de bases para aperfeiçoamento do registo grave da trompa. Estas práticas permitem aos alunos obter um maior conhecimento do repertório específico desta temática, e consequentemente desenvolver o estudo da trompa como um todo. Este é o caso, sobretudo tendo em conta que a performance de alto nível neste registo é de difícil obtenção.

**5.6.6. Se já está inserido no meio profissional, acha relevante a inserção do estudo da trompa grave no plano curricular?**

**Gráfico 6 - Inserção do estudo da trompa grave no plano curricular**



Fonte própria

Ao realizar esta questão somente aos trompistas já inseridos no mercado de trabalho, pretende-se perceber e dar a conhecer qual o grau de importância que a divisão conceptual do registo da trompa representa para os mesmos no trabalho realizado nas aulas.

Através do gráfico 6, é possível constatar a forte concordância (88% das respostas) na importância da inserção do estudo da trompa grave no plano de aulas, confirmando que este trabalho faz uma grande diferença no resultado final obtido no ensino<sup>21</sup>.

---

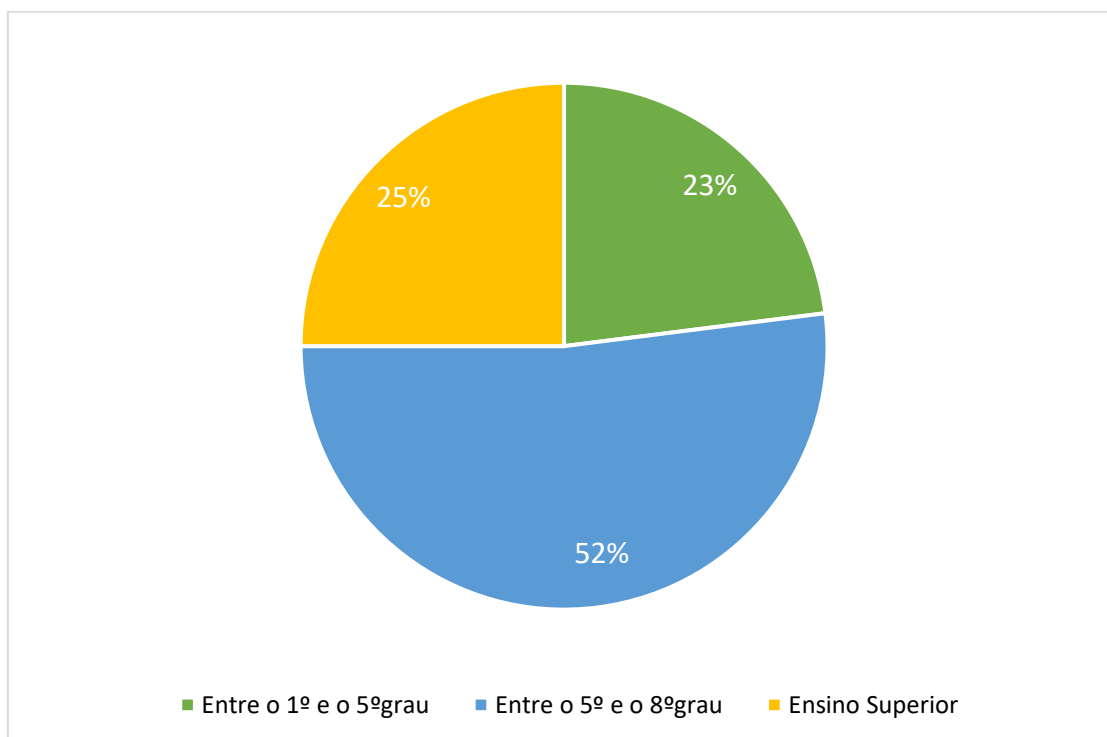
<sup>21</sup> Feitosa, R. A. T. (2013, p.60). *O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista*.

Sendo a trompa um instrumento dotado de um registo extenso e o domínio do mesmo no seu todo uma tarefa árdua, é natural e de raiz histórica a divisão em dois registos, grave e agudo. Este último tem servido como modelo no ensino da trompa desde muito cedo e até hoje, colocando em segundo plano o estudo da trompa grave, conforme é visível no gráfico 3, e remetendo tendencialmente esse estudo para situações específicas no decorrer do percurso académico dos alunos.

Pinheiro (2016) refere que para a vida instrumental de um trompista é relevante a prática do registo grave da trompa. Efetivamente, os resultados acima apresentados confirmam-no e permitem concluir que é imperativo para o contínuo desenvolvimento e evolução dos trompistas a inserção do estudo do registo grave da trompa de forma equitativa ao estudo do registo agudo na formação destes, tendo em vista a otimização do potencial do instrumento. Desta forma, são também potenciadas as características naturais de cada aluno.

**5.6.7. Se a sua resposta anterior foi sim, em que grau académico acha que deveria ser iniciado?**

**Gráfico 7 - Grau académico onde deveria ser iniciado o estudo do registo grave da trompa**



Fonte própria

Esta questão visa a obtenção de resultados que permitam demonstrar qual a opinião dos inquiridos acerca do grau de ensino onde pensam ser adequado o início do estudo do registo grave da trompa, indo de encontro ao foco da investigação.

Tendo como referência os resultados obtidos e representados no gráfico 7, pode-se observar que 52% dos inquiridos sugerem que a iniciação do estudo do registo grave da trompa deve ocorrer entre o 5º e o 8º grau de ensino, 25% no ensino superior e 23% entre o 1º e o 5º grau de ensino.

Nestes resultados é clara a falta de unanimidade nesta matéria. Ainda assim, verifica-se uma tendência que visa o início do estudo do registo grave da trompa entre o 5º e o 8º grau de ensino.

Este resultado é elucidativo do quão discutível é esta temática ainda hoje, sendo a mesma, alvo de várias opiniões entre trompistas, professores e alunos, motivadas pelas experiências particulares de cada um e comuns entre todos. A divergência de opiniões é ainda motivada pela ausência de uma norma que sirva de referência para o início da abordagem desta matéria no ensino. No entanto, é pertinente chegar a um consenso da classe de trompa nesta questão, de modo a garantir às gerações vindouras melhores condições para o desenvolvimento desta temática.

Não havendo unanimidade nos resultados desta questão, há uma clara concordância em que o estudo da trompa grave tenha o seu início entre o 5º e o 8º grau de ensino, fase em que se completa um ciclo de ensino. Ao longo desta fase é possível desenvolver um trabalho de base com os alunos adequado às suas capacidades físicas e também iniciar um novo ciclo no qual se pode desenvolver um trabalho equitativo em ambos os registos do instrumento. Deste modo, proporciona-se ao aluno um conhecimento geral das suas capacidades, permitindo-lhe mais tarde optar pela especialização no registo em que se sinta mais à vontade (ou em ambos).

### **5.7. Limitações do Estudo**

No que toca à investigação realizada, a maior limitação reside nas respostas incompletas ou em branco providenciadas no inquérito aos participantes.

### **5.8. Reflexão Final**

Neste projeto de investigação, foi realizado um estudo quantitativo procurando obter resultados relevantes para o foco da mesma, fossem eles positivos ou negativos.

A observação dos resultados permite concluir que a falta de inserção do estudo da trompa grave no ensino, tal como a escassez de conhecimento de repertório para o efeito são realidades.

Em primeira instância, nota-se a falta de inserção do estudo da trompa grave nos resultados do Gráfico 3, com 59% das respostas afirmando que esse estudo é realizado apenas em casos específicos, como por exemplo para provas de orquestra.

Em segunda instância, nos resultados do gráfico 4 nota-se que grande parte dos inquiridos afirma conhecer a obra *Bagatelle* e o concerto de trompa grave de *Kerry*

Turner, e não o restante repertório, revelando assim a escassez de conhecimento do mesmo.

Em última instância, os resultados do gráfico 6 mostram que a maioria dos trompistas profissionais (88% dos inquiridos) concorda que é imperativa a inserção da trompa grave no ensino, face à baixa percentagem de 12% que afirma o contrário.

Esta investigação revelou-se pertinente, por um lado porque os resultados estão de acordo com a hipótese inerente ao foco da investigação, foco este que é relevante na vida musical de um trompista, e por outro porque pretendia dar a conhecer o estado atual da inserção do estudo da trompa grave no ensino e da escassez de repertório, através da amostra utilizada para a realização do mesmo (estudo).

Por fim, visando reforçar a investigação pelo mestrando defendida e de forma sugestiva, será apresentado algum repertório que o mesmo contempla como sendo adequado para o desenvolvimento e inserção do estudo do registo grave da trompa no ensino, visando contribuir desta forma para o desenvolvimento e evolução do estudo vocacional da trompa para as gerações futuras.

#### **Repertório de trompa grave sugerido:**

- Borris, S. (1974). *Musik für Waldhorn op.109, Übungs und Spielstücke für 1 Horn, heft I/1*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Brubaker, M. (2011). *Twelve Etudes for Horn arranged from the Music of Domenico Scarlatti*. North Carolina, U.S.A.
- Burdik, R. (2008). *More than 64 Solos based on Richard Burdick's I Ching Scales*. Tallahassee, FL: RM Williams Publishing.
- Ceccarossi, D. (1978). *Invito al Corno, vol.1*. Ancona, Italia: Bèrben.
- Ceccarossi, D. (1984). *Invito al Corno, vol. 2*. Ancona, Italia: Bèrben.
- Charlton, A. (2003). *Étude for Horn Solo*.
- Danzi. (1963). *Sonata in E flat major-Opus28*. New York: International Music Company.
- Daupart, L. F. (1824) *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse*. Paris, Ed. Zetter.
- Davis, L. (2003). *Around the Horn, Intermediate Horn Studies*. U.K.
- Denniss, G. W. (1993). *Studies for Low Horn*. Birkdale: Graeme Wright Denniss.

- Domnich, H. (1807). *Methode de Premier et Second Cor*. Paris.
- Duvernoy, F. (1802). *Méthode Pour Le Cor*, Paris.
- Gallay, J. F. (1960). *Twelve Studies for Second Horn op. 57*. (J. Chambers, Ed.) New York: International Music Company.
- Grabois, D. (2009). *Twenty Difficult Etudes for the Horn's Middle Register* Daniel Grabois.
- Matosinhos, R. (2014). *Low Horn Suite (Nº1), para Trompa e Piano Op.29*. AvA Musical Editions;
- Matosinhos, R. (2015). *Low Horn Suite Nº2, para Trompa e Piano Op.53*. AvA Musical Editions;
- McCoy, M. M. (1986). *46 Progressive Exercises for Low Horn*. Minneapolis: McCoy's Horn Library.
- Miles, P. (2009). *Low Horn Etudes and Drills for the Intermediate Horn player*. Eau Claire, W.I., E.U.A.: Really Good Music, LLC.
- Mozart, W. A. (1787). *Horn Concerto No. 3 in E-flat, K.447*, Viena.
- Mustafa, U. (2013)- *A Minute and 59 Seconds, Capriccioso for Low Horn and Piano*;
- Mustafa, U. (2014). *Silhouetted Lyrics, for Low Horn and Piano*;
- Mustafa, U. (2006, revised 2014). *Sonata for Low Horn and Piano*;
- Pitarch, V. Z. (2002). *20 Estudios para Trompa Bajo*. Valencia, Espanha: Piles.
- Rosetti, A. (1782). *Horn Concerto in D minor, Bohemia*.
- Ware, D. (2006). *Low Horn Flexibility Studies*. Salem, E.U.A.: Cimarron Music Press.
- Ware, D. (2006). *Low Horn Flexibility Studies*. Salem, E.U.A.: Cimarron Music Press.
- Weingärtner, F. (2009) *Etüden für Tiefes Horn, heft 2*. Freiburg, Alemanha: Möhlin Verlag.

## 6. Conclusão

A realização do Mestrado em Ensino da Música permitiu ao mestrando a aquisição de recursos fundamentais para o desenvolvimento da prática docente no ensino da trompa, sendo os mesmos preponderantes no âmbito do estágio realizado.

A procura constante da solução certa para cada um dos desafios impostos pelos formandos foi uma constante ao longo do estágio, tendo este facto proporcionado ao mestrando a possibilidade de colocar em prática os recursos referidos anteriormente.

A criação de planos de aulas apropriados para cada aluno, tal como formas de motivação de acordo com a personalidade de cada um, tornaram-se ferramentas essenciais para o desenvolvimento das aulas. O mestrando acredita por isso que o ensino deve ser ministrado de forma orgânica, devendo o professor tentar sempre adaptar-se aos formandos que tem para ensinar, tentando adaptar os seus métodos às facilidades e dificuldades de cada aluno.

Durante o seu percurso académico, o mestrando foi constatando que duas questões referentes ao ensino da trompa, a trompa grave no ensino e o conhecimento do repertório para esta, não eram muito desenvolvidas, o que o levou a elaborar a presente investigação.

A pesquisa realizada no âmbito da revisão da literatura revelou-se como uma das partes mais importantes no decorrer de todo o processo desenvolvido ao longo da investigação, permitindo ao mestrando a aquisição de conhecimento científico fulcral, acerca da temática abordada, tanto para fundamentar a já referida questão de investigação como para o estudo quantitativo realizado através de questionário.

A análise dos resultados obtidos e já descritos revelam-se fundamentais para a conclusão da investigação, pois estão de acordo com a hipótese inerente ao foco da mesma.

Assim, a observação dos resultados permite concluir que a falta de inserção do estudo da trompa grave no ensino e a escassez de conhecimento de repertório para o efeito são realidades.

Após o término do estágio e do presente relatório, considerando todos os aspetos que este engloba, o balanço final é bastante positivo. O mestrando enaltece o

trabalho desenvolvido ao longo destes dois anos pelos professores que o acompanharam até a esta fase final, pois permitiram-lhe assimilar todas as ferramentas para se tornar um melhor docente.

## Bibliografia

- Abrantes, A. D. D. J. (2016). *A influência do uso de aparelho dentário fixo num trompista* (Tese de Mestrado, Universidade de Aveiro).
- Alpert, M. K. (2010). *A trompa natural para o trompista moderno* (Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo).
- Baines, A. (1976). *Brass instruments: their history and development*. Courier Corporation.
- Borris, S. (1974). *Musik für Waldhorn op.109, Übungs und Spielstücke für 1 Horn, heft I/1*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Brubaker, M. (2011). *Twelve Etudes for Horn arranged from the Music of Domenico Scarlatti*. North Carolina, U.S.A.
- Burdik, R. (2008). *More than 64 Solos based on Richard Burdick's I Ching Scales*. Tallahassee, FL: RM Williams Publishing.
- Candé, R. (1989). *A Música linguagem, estrutura, instrumentos*. Lisboa: Edições 70.
- Ceccarossi, D. (1978). *Invito al Corno, vol.1*. Ancona, Italia: Bèrben.
- Ceccarossi, D. (1984). *Invito al Corno, vol. 2*. Ancona, Italia: Bèrben.
- Charlton, A. (2003). *Étude for Horn Solo Alan Charlton*.
- Danzi. (1963). *Sonata in E flat major-Opus28*. New York: International Music Company.
- Daupart, L. F. (1824) *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse*. Paris, Ed. Zetter.
- Davis, L. (2003). *Around the Horn, Intermediate Horn Studies*. U.K.: Lizzie Davis. Denniss, G. W. (1993). *Studies for Low Horn*. Birkdale: Graeme Wright Denniss.
- Diogo, S., Vieira, A., Vila, C. (2008). *Aprendizagem. Trabalho*, Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, Portimão.
- Domnich, H. (1807). *Methode de Premier et Second Cor*. Paris.
- Duvernoy, F. (1802) *Méthode Pour Le Cor*, Paris.
- Ericson, J. (2007) *Playing High Horn –A Handbook for High Register Playing, Descant horn, and Triple Horns*. USA, Horn Notes edition.

- Farkas, P. (2006). *The Art of Brass Playing* (Rochester.). London: Wind Music.
- Feitosa, R. A. T. (2013). *O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista*.
- Gallay, J. F. (1960). *Twelve Studies for Second Horn op. 57*. (J. Chambers, Ed.) New York: International Music Company.
- Gardner, R. C. (2002). *Mastering the Horn's Low Register*. USA: International Opus.
- Grabois, D. (2009). *Twenty Difficult Etudes for the Horn's Middle Register* Daniel Grabois.
- Hackleman, M. (1990). *34 Characteristic Etudes for Low Horn Playing*. Switzerland: Editions Bim.
- Hampel, J. A. & Punto, G. (1798) *Seule et Vraie Méthode pour Apprendre Facilement Les Éléments des Premier et Second Cor*. Paris, Ed. Naderman.
- López Muñoz, L. F., & Música, M. (2014). *Contextualización histórica de la Trompa francesa, su llegada a Colombia y por qué lo conocemos como Corno* (Master's thesis, Universidad EAFIT).
- Matosinhos, R. M. D. S. T. (2012). *Bibliografia selecionada e anotada de estudos para trompa publicados entre 1950 e 2011* (Doctoral dissertation).
- Matosinhos, R. (2014). *Low Horn Suite (Nº1), para Trompa e Piano Op.29*. AvA Musical Editions.
- Matosinhos, R. (2015). *Low Horn Suite Nº2, para Trompa e Piano Op.53*. AvA Musical Editions.
- McCoy, M. M. (1986). *46 Progressive Exercises for Low Horn*. Minneapolis: McCoy's Horn Library.
- Miles, P. (2009). *Low Horn Etudes and Drills for the Intermediate Horn player*. Eau Claire, W.I., E.U.A.: Really Good Music, LLC.
- Mozart, W. A. (1787). *Horn Concerto No. 3 in E-flat, K.447*, Viena.
- Mustafa, U. (2013)- *A Minute and 59 Seconds, Capriccioso for Low Horn and Piano*.
- Mustafa, U. (2014). *Silhouetted Lyrics, for Low Horn and Piano*.

- Mustafa, U. (2006, revised 2014). Sonata for Low Horn and Piano.
- Orchestervereinigung, D. (s.d.). Orchester- Probespiel Horn. (J. R. Spach, Ed.) Frankfurt: Edition Peters.
- Pegge, R.M. V. (1978). (2ª ed). Grã Bretanha, The French Horn - Instruments of the orchestra Ed. Ernest Benn limited.
- Pinheiro, A. F. (2016). Desenvolvimento de exercícios para o domínio do registo grave da trompa (Bachelor's thesis, Universidade de Aveiro).
- Pitarch, V. Z. (2002). 20 Estudios para Trompa Bajo. Valencia, Espanha: Piles.
- Rosetti, A. (1782). Horn Concerto in D minor, Bohemia.
- Silva, V. R. D. (2012). Trompa grave e trompa aguda: um estudo da tessitura da trompa com base nos principais modelos que foram referência para as composições orquestrais (Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo).
- Soares, P. (2013). In *A ingerência do conhecimento explícito no conhecimento tácito: A Técnica Alexander e a prática e ensino da flauta*. Tese de Doutoramento, Universidade da Aveiro
- Stonestreet, R. (2015). Pedagogical Works for Low Horn. (W. Scharnberg, Ed.) *The Horn Call*, XLV (0046-7928).
- Vecchia, F. D. (2008). *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação da Capo*. Salvador, Brazil.
- Ware, D. (2006). *Low Horn Flexibility Studies*. Salem, E.U.A.: Cimarron Music Press.
- Weingärtner, F. (2009) *Etüden für Tiefes Horn, heft 2*. Freiburg, Alemanha: Möhlin Verlag.

## Webgrafia

1ª Revisão do Plano Director Municipal de Montijo. Obtido em 14 de janeiro de 2017 de: [https://www.mun-montijo.pt/uploads/document/file/2005/Volume\\_I\\_-\\_Enquadramento.pdf](https://www.mun-montijo.pt/uploads/document/file/2005/Volume_I_-_Enquadramento.pdf)

Bacon, T. (17 de junho de 1998). *Classic Music*. Obtido em 23 de dezembro de 2017, de MOZART Horn Concerts: <http://www.flyinginkpot.com/1998/06/inkpot55-classical-music-reviews-mozart-horn-concertos-halsteadaam-loiseau-lyre/>.

Bias, D., Silva, J. (5 de setembro de 2016). *Relaxamento dos dedos para músicos e organistas*. Obtido em janeiro de 2018, de Art`s Musicales: <http://danielabias.blogspot.pt/2016/09/relaxamento-dos-dedos-para-musicos-e.html>

Dupont, J.-B. (22 de novembro de 2013). *Cor omnitonique*. Obtido em 23 de dezembro de 2017, de Europeana Collections: [https://www.europeana.eu/portal/pt/record/09102/\\_CM\\_0157769.html](https://www.europeana.eu/portal/pt/record/09102/_CM_0157769.html).

Ferreira, B. (12 de julho de 2012). *A origem da trompa*. Obtido em 22 de dezembro de 2017, de Espaço Musical: <http://umsustenidoaclave.blogspot.pt/2012/07/historia-da-trompa-french-horn.html>.

Google drive (<https://www.google.com.br/drive/apps.html>).

Gumbert, F., & Ericson, J. (Edits.). (s.d.). *The Bordogni-Ericson Low Horn Boot Camp*. Horn Notes Edition. Obtido em 2016, de <http://hornnotes.com/sales.html#!/The-Bordogni-Ericson-Low-Horn-Boot-Camp/p/62864151/category=1830502>

Henriques, L. (1994). *Instrumentos Musicais*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian

Lecha, J. M. (22 de abril de 2011). *Origen y evolución de la trompa*. Obtido em 25 de outubro de 2017, de Juan Miravet Lecha: <https://sites.google.com/site/juanmiravetlecha/home/investigaciones/origen-y-evolucion-de-la-trompa>.

Lorenz, I. (2014). *Engelbert Schmid HERNS Mindezell*. Obtido em 21 de dezembro de 2017, de Classical Natural Horns: <https://www.engelbert-schmid-horns.com/index.php/en/french-horns/natural-horns/classical-natural-horns>.

Maksim. (15 de janeiro de 2006). *Pistão*. Obtido em 23 de dezembro de 2017, de

Wikipédia: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dugattyus\\_szelep.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dugattyus_szelep.png).

Matosinhos, R. (30 de outubro de 2013). *Execução no registo agudo da trompa!* Obtido em 22 de dezembro de 2017, de [trompista.com](http://www.trompista.com):

<http://www.trompista.com/pt/viewtopic.php?f=10&t=1801&p=6191&hilit=dedilha%C3%A7%C3%A3o#p6191>.

Ninovolador. (9 de fevereiro de 2017). *Válvula rotativa*. Obtido em 23 de dezembro de 2017, de Wikipédia: [https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1lvula\\_rotativa](https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1lvula_rotativa).



---

## **Anexos**

---

## **ANEXO A - Planificações anuais e planos de aula<sup>22</sup>**

Aluno A - Planificação anual e trinta planos de aula.

Aluna B - Planificação anual e trinta planos de aula.

Aluno C - Planificação anual e trinta planos de aula.

---

<sup>22</sup> Ficheiros incluídos em CD que acompanha este documento.

## **ANEXO B – Regulamento Interno do CRAM<sup>23</sup>**

---

<sup>23</sup> Ficheiros incluídos em CD que acompanha este documento.

## **ANEXO C - Projeto Pedagógico do CRAM<sup>24</sup>**

---

<sup>24</sup> Ficheiros incluídos em CD que acompanha este documento.

## **ANEXO D - Protocolos e Parcerias<sup>25</sup>**

---

<sup>25</sup> Ficheiros incluídos em CD que acompanha este documento.

## ANEXO E - 2 Inquéritos por questionário autoadministrado

09/01/2018

A trompa grave inserida no plano curricular

### A trompa grave inserida no plano curricular

Este questionário está inserido, no trabalho de investigação, que servirá de suporte à realização da minha tese de Mestrado em Ensino da Música, na Escola Superior de Música de Lisboa

1. Enquanto aluno de trompa, existia nas aulas distinção entre trompa grave e trompa aguda ?

Marcar apenas uma oval.

- Sim  
 Não

2. Que tipo de trabalho específico realizava nas aulas de trompa?

---

---

---

---

---

3. Que repertório conhece especificamente para trompa grave?

---

---

---

---

---

4. Se já está inserido no meio profissional, acha relevante a inserção do estudo da trompa grave no plano curricular?

Marcar apenas uma oval.


- Sim  
 Não

5. Se a sua resposta anterior foi sim, em que grau académico acha que deveria ser iniciado?

Marcar apenas uma oval.

- Entre o 1º e o 5º grau  
 Entre o 5º e o 8º grau  
 Ensino superior

---

Powered by  
 Google Forms

[https://docs.google.com/forms/d/1P9\\_Ko0fb-W4Nrch\\_nsAHxB40mPJg6946oWxgDJSS5Yg/edit](https://docs.google.com/forms/d/1P9_Ko0fb-W4Nrch_nsAHxB40mPJg6946oWxgDJSS5Yg/edit)

1/1

## Questionário sobre trompa grave

Este questionário visa o complemento do anteriormente enviado, está inserido , no trabalho de investigação, que servirá de suporte à minha investigação de Mestrado em Ensino da Música, na escola Superior de Música de Lisboa.

**\*Obrigatório**

**1. Ao longo do seu percurso académico, qual a incidência dedicada pelos professores ao estudo da trompa grave? \***

*Marcar apenas uma oval.*

- Nenhuma
- Somente em casos específicos( preparação de provas, para este registo )
- Equitativa ao trabalho realizado para o registo agudo

**2. Qual o trabalho específico desenvolvido nas aulas tendo em vista o aperfeiçoamento do registo grave? \***

---

---

---

---

---

Powered by  
 Google Forms