

# **Relatório de Estágio**

Adaptação da Música de  
Duarte Ferreira Pestana ao Ensino do Clarinete

**André Gabriel Serra Vieira**

Mestrado em Ensino da Música

Fevereiro de 2021

Orientador: Professor Doutor Manuel Jerónimo

# **Relatório de Estágio**

Adaptação da Música de  
Duarte Ferreira Pestana ao Ensino do Clarinete

**André Gabriel Serra Vieira**

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

Fevereiro de 2021

Orientador: Professor Doutor Manuel Jerónimo

## **Agradecimentos**

*Ao Professor Doutor Manuel Jerónimo, orientador deste relatório de estágio, por todos os preciosos ensinamentos, conselhos e acompanhamento ao longo do curso e da realização deste relatório.*

*Ao professor cooperante Daniel Frazão, pela confiança nas minhas capacidades, pela amizade e pela constante disponibilidade durante a prática letiva.*

*À Associação Canto Firme de Tomar por significarem “casa”, profissionalismo, e me inculcaram o gosto pelo ensino.*

*Aos meus alunos pela dedicação e empenho constantes ao longo de todo o ano letivo.*

*À família Pestana por toda a generosidade e contributo neste relatório de estágio.*

*À minha família, pais e irmãs, pelo apoio, pela paciência e porque a eles devo a pessoa que sou.*

*À minha família do coração, Inês Conde, Inês Correia, João e Joana, pela ajuda, pelo companheirismo e incondicional amizade.*

*A todos os meus familiares e amigos, por toda o carinho e apoio fundamentais no meu percurso académico e na conclusão de mais esta etapa.*

## **Resumo I (Prática Pedagógica)**

O presente documento incide sobre o Estágio do Ensino Especializado realizado durante o ano letivo de 2019/2020 no Conservatório de Artes Canto Firme de Tomar. Este envolveu três alunos do Ensino Artístico Especializado, dois do Curso Básico de Música, de 2º e 5º Grau e um do 10º ano do Curso Profissional de Instrumentista de Sopro e Percussão. O estágio incluiu uma programação de 90 aulas lecionadas. Foram tidos como objetivos do estágio a aprendizagem e evolução da prática de lecionar aulas de clarinete a alunos de diferentes níveis, tendo sido elaborados os correspondentes planos de aula. Na descrição da prática pedagógica procedeu-se a uma reflexão inicial acerca das competências a adquirir durante o estágio, à caracterização da escola, dos respetivos alunos e das práticas educativas desenvolvidas pelo mestrando nas aulas, ao que se seguiu uma reflexão sobre o desempenho dos alunos e uma consequente análise da atividade docente. De Duarte Ferreira Pestana, foram adaptados e aplicados nas aulas três estudos para clarinete solo, elaborados como nova ferramenta pedagógica com base no tema de investigação. Tendo sido um importante fator de enriquecimento pessoal, a prática pedagógica e a abordagem dos estudos e das suas especificidades, serviram finalmente para aferir a responsabilidade do docente face às estratégias implementadas.

## **Resumo II (Investigação)**

Este projeto de investigação, *Adaptação da Música de Duarte Ferreira Pestana ao Ensino do Clarinete*, teve como objetivos primordiais colocar à prova a elasticidade musical da linguagem de Duarte Pestana, constatar a pertinência pedagógica das suas obras, assim como as suas qualidades e potencialidades diretamente relacionadas com a música tradicional portuguesa para o ensino básico e secundário do clarinete. O percurso metodológico incluiu a consulta bibliográfica alusiva à temática abordada e a seleção de temas das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Pestana com consequente adaptação para três estudos com três graus diferentes de exigência. Também foi realizada uma sintetização da biografia do compositor com os eventos cronológicos tendo por base a entrevista semiestruturada ao seu filho e analisados os resultados pedagógicos obtidos aquando do contato dos alunos com os estudos para clarinete solo. Uma entrevista semiestruturada a Hernâni Figueiredo, teórico e autor de uma análise de obras de Duarte Pestana, credibilizou a investigação e contribuiu para uma perspetiva mais analítica das Fantasias. Os alunos viram na abordagem aos estudos uma fonte musical repleta de qualidades rítmicas, melódicas e expressivas que satisfizeram as necessidades pedagógicas necessárias na aprendizagem do instrumento, enquanto beneficiaram do contato com a particular visão da cultura musical portuguesa de Duarte Ferreira Pestana.

**Palavras-Chave:** Música de Duarte Ferreira Pestana, Ensino do Clarinete, Canto Firme de Tomar

## **Abstract I (Teaching)**

This document focuses on the Specialized Education Internship carried out during the academic year 2019/2020 at the Conservatório de Artes Canto Firme de Tomar. This involved three students from the Specialized Artistic Teaching, two from the Basic Music Course, 2nd and 5th Grade and one from the 10th year of the Professional Course of Wind and Percussion Instrumentalists. The internship included a program of 90 classes taught. The objectives of the internship were the learning and evolution of the practice of teaching clarinet classes to students of different levels, having been prepared the corresponding lesson plans. In the description of the pedagogical practice, an initial reflection was made about the skills to be acquired during the internship, the characterization of the school, the respective students and the educational practices developed by the master student in class, followed by a reflection on the performance of the students. and a consequent analysis of teaching activity. From Duarte Ferreira Pestana, three studies for solo clarinet were adapted and applied in class, elaborated as a new pedagogical tool and based on the research theme. Having been an important factor of personal enrichment, the pedagogical practice and the approach of the studies and their specificities, finally served to assess the responsibility of the teacher in relation to the strategies implemented.

## **Abstract II (Research)**

This research project, *Adapting the Music of Duarte Ferreira Pestana to the Teaching of the Clarinet*, had as main objectives to test the musical elasticity of Duarte Pestana's language, to verify the pedagogical relevance of his works as well as his qualities and potentialities directly related to traditional Portuguese music for the basic and secondary education of the clarinet. The methodological path included the bibliographic consultation referring to the theme addressed and the selection of themes from Duarte Pestana's Fantasies for Wind Orchestra, with consequent adaptation to three studies with three different degrees of demand. A synthesis of the composer's biography with chronological events was also carried out, based on the semi-structured interview with his son, and the pedagogical results obtained when students were in contact with the studies for solo clarinet were analyzed. A semi-structured interview with Hernâni Figueiredo, theorist and author of an analysis of works by Duarte Pestana, credited the investigation and contributed to a more analytical perspective of Fantasies. The students saw in their approach to studies a musical source full of rhythmic, melodic and expressive qualities that met the pedagogical needs necessary in learning the instrument, while benefiting from the contact with Duarte Ferreira Pestana's particular vision of Portuguese musical culture.

**Keywords:** Music of Duarte Ferreira Pestana, Clarinet Teaching, Canto Firme de Tomar

## Índice

Agradecimentos.....	i
Resumo I (Prática Pedagógica) .....	ii
Resumo II (Investigação).....	iii
Abstract I (Teaching).....	iv
Abstract II (Research) .....	v
Índice de Figuras.....	ix
Índice de Tabelas .....	xi
Apêndices no CD-ROM .....	xii
Lista de Abreviaturas, Acrónimos, Símbolos e Siglas .....	xiii
Introdução .....	1
Secção I – Prática Pedagógica.....	3
1. Competências a Desenvolver e Expetativas Iniciais .....	3
2. Caracterização da Escola .....	5
2.1. Canto Firme de Tomar – Associação de Cultura .....	5
3. Caracterização dos Alunos.....	7
3.1. Aluno A (2º Grau) .....	7
3.2. Aluno B (5º Grau) .....	7
3.3. Aluno C (10º Ano).....	8
4. Práticas Educativas Desenvolvidas .....	9
4.1. Aluno A.....	11
4.2. Aluno B .....	22
4.3. Aluno C .....	35
5. Análise Crítica da Atividade Docente .....	46

Secção II – Investigação .....	47
1. Descrição do Projeto de Investigação .....	47
2. Metodologia da Investigação .....	48
3. Revisão da Literatura .....	50
4. Biografia de Duarte Ferreira Pestana .....	55
4.1. 1911-1925: Gouveães - Antecedentes Familiares, Infância e Primeiros Passos na Música.....	55
4.2. 1926-1934: Porto – Início de Vida Profissional, Formação e Constituição de Família.....	57
4.3. 1935-1956: Lisboa – Ascensão do Clarinetista, Compositor e Maestro .....	59
4.4. 1957-1974: Lisboa – Término da vida militar e F.N.A.T. ....	65
4.5. <i>Post Mortem</i> e Considerações Finais .....	70
5. A Adaptação dos Três Estudos para o Ensino do Clarinete .....	71
5.1. <i>Estudo N.º 1</i> .....	74
5.2. <i>Estudo N.º 2</i> .....	82
5.3. <i>Estudo N.º 3</i> .....	93
6. Aplicação dos Estudos no Processo Pedagógico/Apresentação de Resultados	104
6.1. Aluno A .....	105
6.2. Aluno B .....	107
6.3. Aluno C .....	109
Conclusão e Reflexão Final .....	111
Bibliografia.....	113
Anexos .....	115
A. Planificação Anual – Aluno A.....	116
B. Planificação Anual – Aluno B .....	118
C. Planificação Anual – Aluno C .....	121

D. Plano de Atividades da Canto Firme .....	124
E. Lista de obras de Duarte Pestana registadas na SPA .....	144
Apêndices .....	148
A. Autorizações para as gravações em vídeo das aulas.....	149
B. <i>Estudo N.º 1</i> de André Vieira (baseado nas <i>Fantasia</i> s N.º 3 e N.º 5).....	152
C. <i>Estudo N.º 1</i> de André Vieira (Versão Simplificada).....	153
D. <i>Estudo N.º 2</i> de André Vieira (baseado na <i>Fantasia</i> N.º 1) .....	154
E. <i>Estudo N.º 3</i> de André Vieira (baseado na <i>Fantasia</i> N.º 2) .....	156
F. Guião da Entrevista a Américo Pestana .....	159
G. Guião da Entrevista a Hernâni Petiz Figueiredo .....	160
H. Resultado da Entrevista a Américo Pestana.....	161
I. Resultado da Entrevista a Hernâni Petiz Figueiredo .....	168
J. Árvore Genealógica da Família Pestana .....	172
K. CD-ROM com os planos de aula .....	173

## Índice de Figuras

Figura 1 - Duarte Pestana (em 1934), Furriel da Banda do RIP N.º 18.....	57
Figura 2 - Diniz Pestana (em 1936), contrabaixo na Banda do RIP N.º 18 .....	58
Figura 3 - Duarte Pestana (em 1935), 2º Sargento na BGNR de Lisboa .....	59
Figura 4 - Programa da Temporada de 1951 do Coliseu .....	63
Figura 5 - Os quatro irmãos Pestana (em 1951) num concerto no Coliseu .....	64
Figura 6 - Capa e página do manuscrito original de <i>Angola é Nossa</i> (1961).....	66
Figura 7 - EP <i>Angola é Nossa</i> .....	67
Figura 8 - Coro FNAT na homenagem a Duarte Pestana (1964) .....	68
Figura 9 - Esquema inicial da estrutura pretendida no <i>Estudo N.º 1</i> .....	75
Figura 10 - Introdução (c. 1-7) do <i>Estudo N.º 1</i> .....	76
Figura 11 - Final da introdução do <i>Estudo N.º 1</i> .....	76
Figura 12 - Transição (c. 8-13) e tema A (c. 14-21).....	77
Figura 13 - Transição para o Tema 2 utilizando as notas Dó <sub>4</sub> e Dó <sub>3</sub> .....	78
Figura 14 - Exposição temática 2 (c. 40-47).....	78
Figura 15 - Contratema B e final alterado (c. 52-56).....	79
Figura 16 - Final do contratema B original (c. 102-105) .....	79
Figura 17 - Final do contratema B (c. 52-56) alterando o rumo melódico.....	79
Figura 18 – Coda Final do <i>Estudo N.º 1</i> em Ré menor (c. 56-60) .....	80
Figura 19 - Estrutura Inicial do <i>Estudo N.º 1 (Versão Simplificada)</i> .....	80
Figura 20 - Esquema inicial da estrutura pretendida no <i>Estudo N.º 2</i> .....	83
Figura 21 - Esquema da estrutura do <i>Estudo N.º 2</i> após alteração .....	83
Figura 22 – Adaptação da introdução do <i>Estudo N.º 2</i> (c. 1-2).....	84
Figura 23 - Introdução do <i>Estudo N.º 2</i> (c. 1-13).....	85
Figura 24 - Tema A da Secção Temática 1 (dois últimos tempos do c. 13-21).....	85
Figura 25 - Tema B (c. 22-29) e variação do Tema A, denominado A' (c. 30-37) .....	86
Figura 26 – Secção original para adaptação (c. 94-97).....	87
Figura 27 - 1ª parte da Secção Temática 2 do <i>Estudo N.º 2</i> .....	88
Figura 28 - Final do 2º tema do <i>Estudo N.º 2</i> (c. 61-73).....	89
Figura 29 – Adaptação do acorde final do momento cadencial.....	89
Figura 30 - Trecho da melodia da parte de flauta original (c. 208-215).....	90

Figura 31 - Adaptação da melodia para o <i>Estudo N.º 2</i> (c. 83-90) .....	90
Figura 32 - Final da Secção Temática 3 (c. 91-93) e Reexposição (c. 95-102).....	91
Figura 33 - Coda Final do <i>Estudo N.º 2</i> (c. 103-109).....	91
Figura 34 - Esquema da estrutura do <i>Estudo N.º 3</i> .....	94
Figura 35 – Adaptação da Secção Introdutória do <i>Estudo N.º 3</i> .....	95
Figura 36 - Introdução do <i>Estudo N.º 3</i> (c. 2-9).....	96
Figura 37 – 1ª parte da Secção Temática 1 do <i>Estudo N.º 3</i> (c. 10-35).....	97
Figura 38 - Ponte momento cadencial do <i>Estudo N.º 3</i> (c. 64-72).....	98
Figura 39 - Versão reduzida da partitura original (c. 123-126) .....	98
Figura 40 - Momento cadencial do <i>Estudo N.º 3</i> (c. 73-82) .....	99
Figura 41 - Secção Temática 2 do <i>Estudo N.º 3</i> (c. 83-94).....	101
Figura 42 - Transição (7ª da dominante) e Secção Temática 3 (c. 94-110).....	102
Figura 43 - Secção arpejada e contratema do <i>Estudo N.º 3</i> (c. 119-126) .....	103
Figura 44 - Transição direta e Coda Final do <i>Estudo N.º 3</i> (c. 125-133).....	103

## Índice de Tabelas

Tabela 1 - Cronograma das aulas lecionadas presencialmente .....	9
Tabela 2 - Cronograma das aulas lecionadas à distância .....	9
Tabela 3 - Horário das aulas presenciais .....	9
Tabela 4 - Horário das aulas à distância .....	10
Tabela 5 - Recursos e repertório utilizados pelo aluno A no primeiro período .....	11
Tabela 6 - Recursos e repertório utilizados pelo aluno A no segundo período .....	14
Tabela 7 - Recursos e repertório utilizados pelo aluno A no terceiro período .....	17
Tabela 8 - Recursos e repertório utilizados pelo aluno B no primeiro período .....	22
Tabela 9 - Recursos e repertório utilizados pelo aluno B no segundo período .....	26
Tabela 10 - Recursos e repertório utilizados pelo aluno B no terceiro período .....	30
Tabela 11 - Recursos e repertório utilizados pelo aluno C no primeiro período .....	36
Tabela 12 - Recursos e repertório utilizados pelo aluno C no segundo período .....	38
Tabela 13 - Recursos e repertório utilizados pelo aluno C no terceiro período .....	42

## Apêndices no CD-ROM

Apêndice A	Planos de aula referentes ao Aluno A
Apêndice B	Planos de aula referentes ao Aluno B
Apêndice C	Planos de aula referentes ao Aluno C

## Lista de Abreviaturas, Acrónimos, Símbolos e Siglas

ESML	Escola Superior de Música de Lisboa
Canto Firme	Canto Firme de Tomar – Associação de Cultura
Firmação	Conservatório de Artes Firmação
GNR	Guarda Nacional Republicana
BGNR	Banda da Guarda Nacional Republicana
FNAT	Fundação Nacional para Alegria no Trabalho
INATEL	Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores
RIP N.º 18	Regimento de Infantaria do Porto N.º 18
SPA	Sociedade Portuguesa de Autores
Fig.	Figura ou figuras
c.	Compasso ou compassos
Cap.	Capítulo ou capítulos
p.	Página ou páginas
bpm	Batimentos por minuto
v.	<i>Vide</i>
b	Bemol
#	Sustenido

## Introdução

O presente relatório de estágio enquadra-se no âmbito da unidade curricular Estágio do Ensino Especializado referente ao segundo ano do Mestrado em Ensino da Música, lecionado na Escola Superior de Música de Lisboa (doravante ESML). Compreende duas secções: Secção I - Prática Pedagógica e Secção II - Investigação.

O estágio foi realizado durante o ano letivo de 2019/2020 no estabelecimento do Ensino Especializado da Música, Canto Firme de Tomar – Associação de Cultura (doravante Canto Firme), onde o autor deste relatório é docente, com o acompanhamento do Professor Cooperante Mestre Daniel Frazão sob a supervisão do Professor Doutor Manuel Jerónimo.

Mediante o protocolo celebrado entre a escola e a ESML, o estágio compreendeu a lecionação e registo de práticas pedagógicas de dois alunos do curso básico de música, dos 2º e 5º graus, e de um aluno do 10º ano do curso profissional de instrumentista de sopro e percussão. O estágio contemplou a lecionação de 90 aulas (30 a cada um dos três alunos), das quais nove registadas em vídeo (três por cada aluno), repartidas igualmente por cada período letivo. Nas aulas gravadas foi aplicado o tema de investigação do presente relatório de estágio. Foram também elaborados os planos anuais de todos os alunos envolvidos no estágio (v. Anexos A, B e C).

No âmbito da Secção I foi feita uma descrição referente às práticas educativas desenvolvidas e aos objetivos e atividades/estratégias das aulas lecionadas, complementada pela análise do desempenho dos alunos em cada período com sugestões de medidas de melhoria performativa. Por fim, procedeu-se a uma análise crítica da atividade docente exercida.

Na Secção II foi apresentada a descrição do projeto de investigação *Adaptação da Música de Duarte Pestana ao Ensino do Clarinete*, procedeu-se à revisão da literatura e exposição da metodologia desenvolvida. Por fim foi realizada a análise e apresentação dos resultados obtidos. Este projeto visa, por um lado, divulgar a música de Duarte Pestana, a sua componente didático-pedagógica e alargar os horizontes pedagógicos dos professores de

clarinete dando-lhes material de carácter tradicional português para diferentes níveis de ensino do instrumento, podendo ser inserido como peça ou estudo técnico-performativo.

Para o desenvolvimento do presente projeto de investigação, foi realizada uma revisão de ideias, referências e conceitos considerados mais adequados ao desenvolvimento do tema e, ao mesmo tempo, procedeu-se à recolha e leitura da bibliografia respeitante.

Este relatório finaliza com uma reflexão sobre as conclusões obtidas nas Secções I e II assim como da aplicabilidade do projeto no processo de ensino-aprendizagem.

## **Secção I – Prática Pedagógica**

### **1. Competências a Desenvolver e Expetativas Iniciais**

Tendo tido início a meio do mês de outubro, o primeiro objetivo deste estágio foi iniciar o percurso de lecionação no regime oficial com todas as dificuldades que ele acarreta. A necessidade de ter em conta obras e livros do Programa Específico da disciplina para a planificação das aulas dos alunos, e a reformulação do mesmo programa com a preparação de repertório específico para cada tipo de aluno, foram os primeiros desafios encontrados.

Criando uma relação de simbiose entre o Estágio e o Projeto de Investigação foram realizados três estudos baseados nas obras do compositor para três graus diferentes de ensino, elementar, intermédio e avançado. Posto isto, tornou-se importante selecionar alunos que se enquadrassem nestes perfis de forma a tornar, tanto o estágio, como a investigação mais produtiva e com os resultados mais fiáveis possível.

No seguimento desta simbiose e da primeira experiência no regime de ensino oficial, foram enumeradas de seguida as competências a adquirir ou melhorar enquanto pedagogo que foram entendidas como importantes para um professor de música.

A primeira é a boa comunicação pois a base do ato de lecionar é saber comunicar com o outro. A troca entre pelo menos duas pessoas (o professor e o aluno) é fundamental para a aprendizagem. Sendo assim, o ideal é que esse intercâmbio aconteça da melhor forma possível para que ambos consigam dividir experiências, dúvidas e soluções. É importante que o professor tenha a habilidade de expressar claramente a sua mensagem, instruindo e motivando o aluno. Saber ouvir foi um desafio, especialmente por ser determinante interpretar o aluno e emitir as ideias de forma clara e concisa.

A segunda competência que se pretendeu aprimorar foi a da empatia. Ser um professor mais empático facilita a aproximação e as interações em sala de aula porque demonstra que existe respeito pelo aluno e pela sua condição. Foi importante perceber as diferenças existentes no

estado de espírito do aluno de aula para aula e relacioná-lo com o possível contexto familiar e escolar, de forma a adequar a abordagem sempre que necessário.

A terceira competência foi a da atualização constante. Na posição de professor considerou-se fulcral uma postura de predisposição constante para aprender coisas novas. Para quem deseja lecionar sempre os melhores, os mais recentes e os mais eficazes conteúdos, todos os meios de absorção e pesquisa dos mesmos devem ser aproveitados, desde livros, sites de confiança, palestras *online* ou físicas, vídeos, gravações, concertos, audições, entre outros. Tentou-se inculcar nos alunos essa necessidade de renovação e a curiosidade pelas coisas novas e diferentes. A colocação em prática dos três novos estudos de Duarte Pestana adaptados foi a chave para isso porque, apesar de baseados em material tradicional português já datado do século passado, as obras deste compositor com a nova roupagem que têm para clarinete solo possuem novas formas de abordar bastantes aspetos técnicos e musicais.

## **2. Caracterização da Escola**

A unidade curricular Estágio do Ensino Especializado foi realizada na modalidade de lecionação, contando com a colaboração do professor cooperante que facilitou o acesso a todos os dados sobre a escola e sobre os alunos. Facilitou também, uma vez que é o Diretor Pedagógico da Canto Firme, parceira da ESML.

Foi também disponibilizado pelo professor cooperante o plano de atividades (v. Anexo E) do ano letivo 2019/2020 que ajuda a fundamentar e a credibilizar o plano educativo e a escola.

### **2.1. Canto Firme de Tomar – Associação de Cultura**

A Associação de Cultura Canto Firme de Tomar nasceu em 1980 e provém de um Coro Misto formado no seio da Sociedade Banda Republicana Marcial Nabantina.

De acordo com as informações recolhidas do site oficial, a Canto Firme de Tomar<sup>1</sup>, nasceu oficialmente enquanto associação a 19 de fevereiro de 1982 por Escritura Pública lavrada no Primeiro Cartório da Secretaria Notarial de Tomar e publicada no Diário da República III Série n.º 85 de 13 de abril de 1982. A Associação Canto Firme tem por fim contribuir para o desenvolvimento cultural da sua região, do seu país, fundamentalmente através do canto e de outras formas de cultura. É reconhecida como Entidade Pública desde 1992 (DR 207 de 08.09.1992) e IPSS, Instituição Particular de Solidariedade Social desde maio de 2007 (DR 10 – II Série de 15.01.2008).

A Canto Firme, para além do Coro Misto, mantém uma Escola de Música da Rede Pública do Ensino Vocacional Artístico, com cursos em regime Articulado com os programas de ensino do 2º e 3º Ciclos e Supletivo. Fundou em 2009, resultado do esforço conjunto com a autarquia local, o Conservatório de Música de Mação – Firmação (doravante Firmação), que continua a funcionar até hoje como polo do Conservatório de Artes da Canto Firme. Promove também, desde 2011 e em parceria com a Escola Secundária Jácome Ratton – Agrupamento de Escolas

---

<sup>1</sup> Recolhido da página oficial da Associação Canto Firme de Tomar (postado em <http://www.cantofirme.pt/instituicao/>)

dos Templários, Cursos Profissionais de Música de Nível IV, nas vertentes de Sopro e Percussão e Cordas e Teclas. Cursos com dupla certificação, Diploma Profissional de Instrumentista, Diploma de conclusão do Nível Secundário (12º Ano) e acesso ao Ensino Superior. A Canto Firme também dispõe de várias Formações Residentes, entre as quais se destacam, Orquestra de Sopros, Ensemble de Metais, Orquestra de Guitarras, Ensemble de Clarinetes, vários grupos de Música de Câmara, nas mais diversas composições, Coro Juvenil, Coro Infantil, Orquestra de Cordas, Grupos Orff, Oficina de Teatro que inclui Aulas de Iniciação à Expressão Dramática, Centro de Ocupação de Tempos Livres, para além de realizar regularmente Noites Conventuais no Convento de Cristo, onde se recria o ambiente histórico com trajes e paladares do Renascimento, com o próprio público.

Para o desenvolvimento das suas atividades, terminou em 2002 a construção da sua Sede e Auditório com capacidade de 250 lugares, sendo já referenciado como um importante Pólo Cultural e Social do concelho de Tomar. Nas suas instalações conta ainda com um pequeno auditório com capacidade de 25 lugares, um refeitório, gabinetes administrativos, várias salas de formação de grupo e individual e um espaço polivalente com Bar.

A área de intervenção da Canto Firme é inteiramente dedicada à cultura e comunidade e nas instalações da Associação passam diariamente, durante todo o ano, alunos, professores, sócios, e público de todas as idades.

### **3. Caracterização dos Alunos**

Os três alunos que estiveram envolvidos no estágio estão identificados como Aluno A (2º Grau), Aluno B (5º Grau), e Aluno C (10º Ano), com o objetivo de manter a sua identidade em sigilo.

A gravação das nove aulas em vídeo para posterior avaliação por parte do professor orientador deveu-se principalmente à interrupção das atividades presenciais por causa da pandemia do COVID-19 na altura em que estavam prontos para pôr em prática os três estudos adaptados das obras de Duarte Ferreira Pestana. Estando a utilizar as plataformas digitais para lecionar foi decidido proceder às gravações destas aulas através da plataforma *ZOOM* e enviar ao professor orientador.

Foram feitos e deferidos os pedidos de autorização para a gravação em vídeo das aulas, dirigidos ao diretor pedagógico da Canto Firme e aos encarregados de educação dos alunos (v. Apêndice A).

#### **3.1. Aluno A (2º Grau)**

O aluno A nasceu a 4 de setembro de 2008. Iniciou em 2018 os seus estudos musicais no Firmamento em clarinete. O principal fator motivador para a inscrição proveio não apenas pelo facto de gostar muito do instrumento e querer alargar o nível de conhecimentos musicais, mas também pelo irmão mais velho já estudar percussão no mesmo conservatório. Prosseguiu este ano letivo para o 2º grau e encontra-se numa fase de assimilação técnica do instrumento, correção de embocadura e alargamento do registo do clarinete.

#### **3.2. Aluno B (5º Grau)**

O aluno B nasceu no dia 8 de agosto de 2005. Iniciou os seus estudos musicais na Banda Sociedade Filarmónica Paialvense "Manoel de Matos" com seis anos em percussão, mas acabou por desistir por ser ainda muito pequeno e regressa passados 2 anos para aprender flauta transversal. Já com 10 anos, com a mudança da família da aldeia de Paialvo para a

cidade de Tomar, ingressa nos cursos básicos da Canto Firme no 1º grau em clarinete. Atualmente encontra-se no 5º grau e tem tido um percurso musical dito normal apesar de uma evolução um pouco mais lenta. Isto deve-se tanto às dificuldades técnicas inerentes ao tamanho reduzido das mãos, mas também pelo facto de ser asmático<sup>2</sup>, que diminui a resistência física e dificulta o processo de respiração diafragmática.

### **3.3. Aluno C (10º Ano)**

O aluno C nasceu a 8 de agosto de 2004. Iniciou os seus estudos musicais no Conservatório de Música Choral Phydellius em Torres Novas com 10 anos. Prosseguiu de forma normal e com aproveitamento muito positivo o seu percurso na referida instituição e, após terminar o 5º grau, ingressou no Curso Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão da Canto Firme em parceria com a Escola Secundária Jácome Ratton, onde se encontra no presente ano a frequentar o 10º ano. É desde 2015 membro praticante da Banda Operária Torrejana. Sendo um aluno esforçado e com bases sólidas, tanto de autonomia de estudo como técnicas e musicais, o aluno C está pronto para iniciar um percurso no Curso Profissional de evolução e preparação para entrada no Ensino Superior.

---

<sup>2</sup> Foi consultado o relatório médico com o diagnóstico do aluno assim como foram tidas em conta as limitações nas planificações das aulas.

#### 4. Práticas Educativas Desenvolvidas

Foram lecionadas 30 aulas por cada aluno. Devido à pandemia do COVID-19 e à consequente interrupção letiva das atividades presenciais, implementada pelo governo duas semanas antes do término do 2º Período e que se alastrou para o 3º Período, metade dessas aulas foram lecionadas à distância utilizando as plataformas digitais *WhatsApp* e *ZOOM*. Foram gravadas nove dessas aulas de clarinete (três de cada aluno) e apresentadas ao orientador no âmbito da Unidade Curricular de Didática do Ensino Especializado. O número de aulas lecionadas por mês poderá ser visualizado nas tabelas 1 e 2.

	2019			2020		
	outubro	novembro	dezembro	janeiro	fevereiro	março
Aluno A	3	4	2	4	3	2
Aluno B	3	4	2	4	3	2
Aluno C	3	4	2	4	3	2

**Tabela 1** - Cronograma das aulas lecionadas presencialmente

	2020			
	março	abril	maio	junho
Aluno A	2	3	4	3
Aluno B	2	3	4	3
Aluno C	2	3	4	3

**Tabela 2** - Cronograma das aulas lecionadas à distância

Seguidamente são apresentados nas tabelas 3 e 4 os horários específicos de cada aluno antes e depois da interrupção das atividades letivas presenciais a 13 de março de 2020.

Aluno A	Aluno B	Aluno C
Quarta Feira	Quarta Feira	Quinta Feira
14H45 – 15H30	18H – 18H45	17H45 – 18H35

**Tabela 3** - Horário das aulas presenciais

<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>	<b>Aluno C</b>
Terça Feira	Quarta Feira	Quinta Feira
14H45 – 15H30	18H – 18H45	17H30 – 18H20

**Tabela 4** - Horário das aulas à distância

## 4.1. Aluno A

### 4.1.1. Primeiro Período

No início do período o objetivo principal foi conhecer o aluno, quer a nível musical quer a nível pessoal visto o aluno já ter iniciado os estudos musicais no ano anterior e estar a começar a frequentar o 2º grau. Foi então tida uma conversa inicial com o aluno com vista à criação de alguma empatia e para perceber quais as competências musicais que já estavam adquiridas definindo objetivos para o final do período e do ano letivo. Foi abordada a escala de Fá Maior em duas oitavas, com notas longas (semibreves e mínimas) enquanto era batida a pulsação a 70 batidas por minuto (doravante bpm).

Ao entender que o aluno não tinha praticado muito durante as férias de verão e que tinha alguns aspetos desaprendidos, desde postura, embocadura<sup>3</sup> com o ângulo corpo/clarinete demasiado subido, noções de leitura musical, foi decidido dar alguns passos para trás na aprendizagem destes e outros aspetos já esquecidos.

Os recursos e repertório utilizados e abordados pelo aluno estão registados nos planos de aula (v. Apêndice A do CD-ROM) e apresentam-se sintetizados na tabela 5.

Recursos	Repertório
Mesa, cadeira, estante e metrónomo	<i>ABC du Jeune Clarinettiste</i> de Guy Dangain <i>Abracadabra Clarinet!</i> de Jonathan Rutland

**Tabela 5** - Recursos e repertório utilizados pelo aluno A no primeiro período

Utilizando como base o livro *L'A. B. C. du Jeune Clarinettiste* de Guy Dangain<sup>4</sup>, que o aluno já vinha a estudar desde o ano anterior, iniciou-se de novo o processo de assimilação das competências doravante referidas começando na lição 6. O aluno reaprendeu as notas de Mi<sub>2</sub> a Lá<sub>3</sub> com exercícios de notas longas diatónicas com ordem ascendente e descendente. Estes

<sup>3</sup> Uso dos músculos faciais e dos lábios contra uma boquilha ou bocal de um instrumento de sopro.

<sup>4</sup> Guy Dangain (1935-) – Clarinetista, maestro e pedagogo francês.

exercícios tiveram como objetivo não só a reaprendizagem das notas em questão, mas como a familiarização com os movimentos diatônicos em intervalos de segundas e terceiras começando na nota mais grave (Mi<sub>2</sub>) até à mais aguda (Lá<sub>3</sub>).

Com o decorrer das aulas e no início do processo de abordagem do método de clarinete o aluno foi lembrado das noções de dinâmica musical (*piano*, *mezzo forte* e *forte*) e, com a lição 6 começou-se a trabalhar a motricidade fina<sup>5</sup> com exercícios diatônicos ascendentes e descendentes apenas nos registos grave e médio. Nos exercícios 1, 2 e 3 o aluno foi avisado para utilizar a respiração diafragmática, de modo a aguentar sem respirar e com qualidade de som cada uma das frases, e também para não levantar muito os dedos que ia tirando à medida que prosseguia o exercício. Enquanto o aluno tocava foi dado *feedback* constante para que os intervalos de segundas ascendentes e terceiras descendentes fossem executados de forma uniforme, quer em dinâmica e fraseio, quer em qualidade de som.

No momento interpretativo final da lição, *Cadet Rousselle*, o aluno foi confrontado com a colocação em prática performativa de todas as competências técnicas abordadas: técnica coerente e dedos perto do clarinete, respiração e expiração diafragmáticas e preparadas dentro do fraseado musical das ligaduras de expressão e igualdade dinâmica (*mezzo forte* em toda a peça) entre registo grave e médio. A peça foi então trabalhada numa aula após ter sido feita a divisão frásica pelo aluno em trabalho de casa.

Ainda no primeiro período, e na continuação do processo de reaprendizagem no seguimento das lições do método de Guy Dangain, foi abordado o registo médio-agudo do clarinete com os exercícios de 12<sup>a</sup> na lição 7. Foi dito ao aluno que da nota grave para a nota média, antes de carregar na chave de registo, fizesse um bom *crescendo* com recurso à coluna de ar. Dessa forma a colocação correta da garganta, dos dedos e do diafragma foi atingida com maior naturalidade permitindo ao aluno terminar cada frase sem nenhuma intermitência sonora ou o chamado “guincho”.

---

<sup>5</sup> Habilidade de utilizar de maneira eficiente, precisa e controlada, os pequenos músculos do nosso corpo, em particular os músculos da mão e dos dedos. Permite a um clarinetista tocar de forma precisa muitas notas por segundo por exemplo.

No final do período, devido à necessidade de contrariar o caráter demasiado técnico das aulas e à aproximação dos momentos de avaliação e apresentações públicas de Natal, foi decidido complementar as aulas com algumas peças do livro *Abracadabra Clarinet!*

Este novo método permitiu a colocação em prática e consolidação de tudo o que estava aprendido. Cada uma das pequenas peças eram conhecidas do aluno (por exemplo o *Ode to Joy*, *Love me tender* e *Away in the manger*) e graças ao recurso de *play-along* foi possível trabalhar também as competências performativas e ter boas prestações na audição e provas finais de período.

De ressaltar também que, sempre que o aluno demonstrou dificuldades nos diversos exercícios e pequenas peças, utilizaram-se técnicas de ensino como o recurso à exemplificação das passagens, tocando no instrumento, quase sempre com uma pulsação mais reduzida. Assim, o aluno A pôde compreender e perceber a maneira correta de como se tocava a passagem e também entoar as notas onde apresentou maior dificuldade de leitura e afinação. No decorrer destas aulas foram abordadas de forma pontual várias matérias de técnica como a postura mais correta e ergonómica de se tocar, com as costas direitas, cabeça levantada, pernas à largura dos ombros e braços afastados do tronco.

De referir também que o aluno podia ter sido mais assíduo tendo faltado com uma frequência acima da espectável.

#### **4.1.2. Segundo Período**

Neste período o aluno iniciou a aprendizagem do registo agudo do instrumento, nomeadamente as notas Sol<sub>4</sub>, Lá<sub>4</sub>, Si<sub>4</sub> e Dó<sub>5</sub>, trabalhou a transição em *legato*<sup>6</sup> uniforme e ininterrupta entre as notas Lá<sub>3</sub> e Si<sub>3</sub>, lembrou a noção de armação de clave e trabalhou também de forma mais refinada os ataques e términos sonoros. O método usado como ferramenta didático-pedagógica durante o segundo período continuou a ser o *ABC* de Dangain, da lição 9 a 11, e algumas peças do *Abracadabra Clarinet!* de Jonathan Rutland<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> *Legato*: Ligado

<sup>7</sup> Jonathan Rutland (1935-) – Saxofonista e pedagogo dos Estados Unidos da América.

Também começou a trabalhar o estudo intitulado *Estudo N.º 1* adaptado das obras de Duarte Pestana e que faz parte do projeto de investigação do presente relatório de estágio.

Os recursos e repertório utilizados e abordados pelo aluno estão registados nos planos de aula (v. Apêndice A do CD-ROM) e apresentam-se sintetizados na tabela 6.

Recursos	Repertório
Telemóvel, Plataforma <i>WhatsApp</i> , Mesa, cadeira, estante e metrónomo	<i>ABC du Jeune Clarinettiste</i> de Guy Dangain <i>Abracadabra Clarinet!</i> de Jonathan Rutland <i>Estudo N.º 1</i> de Duarte Pestana (adaptação de André Vieira)

**Tabela 6** - Recursos e repertório utilizados pelo aluno A no segundo período

Nas aulas em que foi abordada a lição 9, o aluno A aprendeu a tocar as notas Sol<sub>4</sub>, Lá<sub>4</sub>, Si<sub>4</sub> e Dó<sub>5</sub> do registo agudo. De forma a tornar eficaz a abordagem deste registo mais complexo e aquecer o instrumento e o corpo, foi realizado sempre um exercício de notas longas no registo grave para relaxar ao máximo todas as tensões que existissem antes dos exercícios nos agudos. Ao notar que, de aula para aula existia uma tensão crescente na embocadura e nos pulsos, o aluno aprendeu alguns relaxamentos musculares para realizar antes e depois de estudar em casa. Após ter sido também sensibilizado para a necessidade de respirar sempre bem antes das frases, abrir bem a garganta e esticar o queixo existiu logo uma notável evolução na qualidade sonora e na resistência física do aluno.

Ao longo destas aulas foi-se alternando o material lecionado entre os exercícios do *ABC* e algumas peças do *Abracadabra* de forma a aliviar a pressão na técnica e criar momentos de relaxamento e trabalho da performance. Na peça 85, *Blue Mist*, o aluno solfejou antes de tocar marcando o compasso binário. Depois de ter realizado a tarefa com sucesso foi desafiado a ouvir a faixa *play-along* enquanto solfejava novamente interiorizando com maior eficácia a pulsação e o carácter da peça. Quando foi desafiado finalmente a tocar de início ao fim e terminou sem qualquer erro foi explicada a importância de um estudo estruturado e com recurso ao solfejo.

Na *Recreação* final da lição 9 foi pedido inicialmente ao aluno A que marcasse a pulsação que achava que correspondia ao andamento *Lent (Adagio)* e após alguma indecisão do mesmo foi-lhe explicada a necessidade de ter sempre em sua posse o metrônomo. Com recurso a esta ferramenta foi definida uma pulsação, rondando as 65 bpm. Foi trabalhada a coluna de ar e a resistência com a permanência do fraseado no registo agudo, foi dado *feedback* constante para esses dois aspetos e em momentos de maior cansaço e/ou interrupção sonora foi dito ao aluno que fizesse alguma pressão com a boquilha contra os dentes de cima aliviando a tensão e o aperto do lábio de baixo. Consequentemente melhorou a qualidade sonora e a afinação.

Ainda no início do período deu-se ao aluno A a partitura do *Estudo N.º 1*, sendo depois posta de parte temporariamente pois faltava adquirir competências performativas, de articulação e registo agudo que iria ter apenas no terceiro período. Sendo assim foram trabalhadas a Introdução e a Coda Final, respeitando o carácter e pulsação indicada pelo autor, *Andante*, e relembradas as notas Fá#<sub>2</sub>, Sol#<sub>2</sub> e Mi<sub>3</sub> assim como a noção de *ritardando*<sup>8</sup>.

Já de volta ao *ABC* e no início do estudo da lição 10 foi definida, tendo em conta o instrumento e a tendência técnica do aluno, uma posição afinada da nota Lá<sub>3</sub> utilizando dedos da mão direita. Dessa forma, não só foi dado maior apoio, segurança e afinação à execução dessa nota específica, como foi também possível começar a trabalhar a transição uniforme entre a mesma e a nota seguinte, com todo o tubo tapado, Si<sub>3</sub>. No exercício 1, sustentando o som e deixando o ar fluir com rapidez e ajuda do diafragma, executou-se o intervalo Si<sub>3</sub> e Sol<sub>3</sub>. Depois, no exercício 2, explicou-se detalhadamente e com recurso à exemplificação o movimento necessário no dedo indicador para a transição entre o Lá<sub>3</sub> e Si<sub>3</sub> e a facilidade que se adquire deixando a mão direita tapada na posição de afinação aprendida. De forma gradual e com o metrônomo a 60 bpm foi tocado e repetido o exercício, pedindo ao aluno para que ouvisse e percebesse, quando acontecia, quais era os dedos que estavam atrasados em relação aos outros dificultando o intervalo. Prosseguiu-se então para os exercícios 3 e 4, nos quais a necessidade de não alterar a embocadura entre as notas se tornou mais evidente. Utilizou-se a mesma pulsação e repetidas as vezes necessárias cada frase quando assim se justificava.

---

<sup>8</sup> *Ritardando* – Atrasar gradualmente a pulsação.

Inseriram-se no exercício 5, não só as notas Dó<sub>4</sub> e Sol<sub>3</sub> para dificultar um pouco e abranger maior número de notas, como também novas figuras rítmicas tais como semínimas e colcheias. Já nos exercícios 7 e 8 aumentaram-se os intervalos de segunda para terceira de forma a subir o nível de dificuldade técnica e necessidade de estudo da motricidade dos dedos, quer quando desciam ou subiam juntos, quer separados.

Antes do término deste período foi decretada pelo governo a interrupção das atividades letivas presenciais. Definiu-se com o aluno A, e em concordância com a direção pedagógica da escola, um modelo de atividades à distância com recurso à plataforma digital *WhatsApp*.

Nestas duas aulas procurou-se continuar com o trabalho realizado anteriormente não quebrando o ritmo de aprendizagem que já vinha a ser proveitoso na reta final do período. Iniciou-se o estudo da lição 11 e sobretudo incidiu-se nas peças 89, *Winter Goodbye* e 90, *Andrew mine, Jasper mine* do livro *Abracadabra*. Os áudios de acompanhamento foram colocados a tocar durante a aula. Assim conseguiu-se que a pulsação se mantivesse, mesmo quando existiam problemas técnicos inerentes à fraca rede de internet, e também que se consolidassem algumas aprendizagens obtidas ao longo do período.

As avaliações finais foram realizadas através de gravações enviadas pelo aluno tendo sido pedidos três vídeos com boa qualidade sonora. Separadamente, e a nível de conteúdo, deveriam conter o seguinte: na primeira gravação, dois exercícios técnicos da lição 10, tocados com a pulsação a 75 bpm; na segunda a *Recreação* em andamento *Moderato* do final da mesma lição, de forma a avaliar as transições trabalhadas entre os registos e a utilização da nota Fá<sub>3</sub> de forma natural e fluída; e na terceira gravação a peça trabalhada nas aulas à distância, *Andrew mine, Jasper mine*.

Em suma, pôde verificar-se que o aluno A demonstrou durante o segundo período dificuldades técnicas a nível da motricidade e organização do estudo individual que se refletiram na qualidade do material apresentado. É de referir também que houve uma notável melhoria em relação ao som comparativamente ao período anterior, tempo de estudo em casa, assiduidade e também ao nível do empenho e interesse mesmo na transição para as aulas à distância.

### 4.1.3. Terceiro Período

Neste período, e como era espectável dado o avanço da pandemia, as aulas continuaram no modelo à distância que tinha sido utilizado nas duas últimas semanas do segundo período. O aluno começou por reaprender as tonalidades de Fá e Sol Maior, assim como as novas escalas de Si $\flat$  Maior e Ré Maior. Avançou também nas lições 11, 12 e 13 do *ABC* e no trabalho detalhado do *Estudo N.º 1* de Duarte Pestana. Abordou então temas como a definição de *detaché*<sup>9</sup>, o ataque e término sonoro de uma nota, exercícios técnicos por intervalos ascendentes e descendentes na tonalidade de Dó Maior e em toda a extensão aprendida (Mi $_2$  a Dó $_5$ ), variações de dinâmica e pulsação, carácter musical relacionado com o andamento entre outros.

Os recursos e repertório utilizados e abordados pelo aluno estão registados nos planos de aula (v. Apêndice A do CD-ROM) e apresentam-se sintetizados na tabela 7.

Recursos	Repertório
Computador, plataforma ZOOM, mesa, espelho, cadeira, estante e metrónomo	<i>ABC du Jeune Clarinettiste</i> de Guy Dangain <i>Estudo N.º 1</i> de Duarte Pestana (adaptação de André Vieira)

**Tabela 7** - Recursos e repertório utilizados pelo aluno A no terceiro período

Inicialmente foi perguntado ao aluno qual a armação de clave de Sol Maior, após a resposta correta foi então executada a escala, ordem ascendente e descendente, num andamento confortável *legato* e *staccato*. Foram feitas em tempo real algumas chamadas de atenção relativamente ao ângulo entre o clarinete e o tronco, que estava a aumentar e à falta de fluidez no decorrer da escala. Comparou-se então a escala a uma frase melódica e o resultado foi uma maior utilização do diafragma, igualdade de dinâmica e pressão do ar nos diferentes registos refletindo-se também no arpejo.

---

<sup>9</sup> *Detaché* – Do termo francês “separado”

Numa primeira fase, a estrutura das aulas iniciava-se com o aquecimento utilizando as escalas de Sol e Fá Maior e respetivos arpejos. Depois, foram abordados os aspetos a aprender na lição 11 do *ABC* e foi lido o *Estudo N.º 1*.

Com o seguimento das aulas *online* começou-se a notar um decréscimo na produtividade e também na resistência. Teve-se então uma conversa a meio do período no qual se apontou a importância do aumento do tempo de estudo diário para um melhor aproveitamento das aulas e não apenas tocar focando nas notas e nos ritmos sem pensar no que por trás há para aprender.

Iniciou-se a abordagem às tonalidades de duas alterações. Começou-se com Si<sup>b</sup> Maior em duas oitavas, relembrando atempadamente as posições dos bemóis Si e Mi. Depois foram abordados aspetos técnicos e melódicos do método *ABC du Jeune Clarinettiste*. A partir da lição 11 foram tratados os aspetos técnicos de uma boa articulação começando pela embocadura e por uma correta emissão de som com um ataque e término sonoro claros. Explicou-se ao aluno a forma como Dangain esmiúça esses aspetos que são bastante claros e acertados. Referiram-se os passos para uma boa e eficaz embocadura, desde a quantidade certa de lábio inferior para dentro da boca, o pousar correto da boquilha nesse lábio, quantidade de boquilha dentro desta, o cerrar dos dentes na parte superior, cantos da boca para dentro e ângulo entre clarinete e o corpo nunca superior a 40 graus. O aluno foi desafiado então, em frente a um espelho, a repensar a sua embocadura e aprimorar um pouco não só o ângulo como a quantidade de boquilha que com a prática individual e não pensada já estava a ficar demasiado grande. Realizou-se mais uma vez a escala de Si<sup>b</sup> Maior, numa velocidade um pouco mais lenta e com recurso ao espelho colocando o aluno em constante observação da sua dedilhação e de possíveis alterações à embocadura com o esforço físico.

No seguimento dos conteúdos abordados no *ABC*, e iniciando o estudo da lição 12, o aluno referiu já ter aprendido a noção de dinâmica musical. Foi-lhe perguntado, não olhando para o livro, quais as que conhecia e depois de responder acertadamente às principais – *piano*, *mezzo forte* e *forte* – foi-lhe pedido que tocasse a melodia que se encontra no final da lição nessas três dinâmicas diferentes. Conversou-se com o aluno acerca do que é necessário fazer para se

tocar em dinâmicas diferentes a nível anatómico, desde a permanência de uma coluna de ar firme até à pressão necessária para se tocar um *piano* limpo e sustentado.

Voltando ao trabalho do *Estudo N.º 1* e, numa primeira instância, ouviram-se em aula e em versão de orquestra com recurso à internet os trechos das *Fantasias N.º 3* e *N.º 5*. Após o aluno ter feito uma primeira leitura durante o seu estudo, com metrónomo e solfejando sempre que necessário, foi definida uma divisão da obra: a introdução (c. 1-7), secção temática em *Allegro Moderato* (c. 8-39), outra consideravelmente mais lenta e melodiosa, num andamento *Allegretto* (c. 40-56) e a conclusão em reexposição (c. 56-60). Começou-se a trabalhar a parte introdutória e foram sendo feitas correções imediatas a todos os erros que ocorreram. O compasso 4 serviu para se aprender a posição alternativa com o mindinho direito do Fá#<sub>2</sub> e relembrar a dedilhação da nota Sol#<sub>2</sub>.

Depois de algum tempo sem comparecer às aulas por razões pessoais o aluno revelou uma quebra de rendimento no último mês de aulas. Tentou-se então diminuir a necessidade de esforço físico em tempo de aula devido à resistência decrescente e realizar um diário de estudo que obrigasse o aluno a uma maior organização do seu tempo para o trabalho individualizado. Ficou decidido utilizar a lição 13 para aquecimento do corpo e do instrumento no início das aulas assim como para assimilação técnica e correção de algumas descoordenações. Seguiu-se o trabalho intensivo do estudo inspirado nas obras de Duarte Pestana. Foi esta a estrutura das últimas aulas que resultou no avanço do amadurecimento do aluno a nível de responsabilidade, técnica e musicalidade. Devido ao notório aumento do estudo semanal o ângulo entre o clarinete e o tronco voltou a aumentar à semelhança do período anterior e o aluno foi prontamente chamado à atenção.

Na abordagem detalhada ao *Estudo N.º 1* começou-se pela primeira parte temática retirada da *Fantasia N.º 3 “Abraço a Portugal” – Allegro Moderato* (c. 8-39). O carácter alegre e as tonalidades relativamente acessíveis tornaram a leitura corrida bastante fácil, aproveitando então para trabalhar a transição fluída e ininterrupta entre as notas com e sem a chave de registo. Isolaram-se quando existiu necessidade as passagens mais complexas e utilizando uma velocidade lenta. Disse-se ao aluno para que sentisse bem quais as diferenças que sentia na garganta numa e noutra e que, com uma técnica ergonómica, as interpretasse de forma

lenta o mais *legato* possível. Sempre que se justificou, chamou-se a atenção para os dedos demasiado levantados da mão direita nalgumas passagens. Os seguintes aspetos a serem exercitados foram, em primeiro lugar um maior exagero nas diferenças de dinâmica (*piano* e *mezzo forte*) de forma a torná-las mais perceptíveis ao ouvinte e, em segundo, a regularidade nas transições de tempo, *Lento* para *Allegro Moderato* (c. 8-14). Neste último aspeto referido aproveitou-se que a pulsação rápida já estava enraizada e foi pedido ao aluno que marcasse o tempo que achava ser *Lento*. Ao entender que tinha uma noção correta dessa pulsação, foi realizado o solfejo de todos os compassos dessa transição sem o *accelerando*<sup>10</sup>. Após a repetição do que não estava tão bem e algumas correções breves, o aluno tocou nessa pulsação constante. Foi lembrada a pulsação *Allegro Moderato* e pediu-se finalmente que, com recurso ao solfejo, rezasse a passagem já com algum *accelerando* gradual. A rapidez de absorção e a fluidez imediata com que transitou de um tempo regularmente para o outro fez com que tocasse o trecho com sucesso e quase instantaneamente graças aos exercícios realizados.

As últimas aulas do ano terminaram com uma abordagem um pouco mais leve do *Estudo N.º 1*. O objetivo foi uma passagem o mais integral possível com vista a trazer ao de cima a componente mais performativa, inerente à linguagem da música tradicional portuguesa<sup>11</sup>. A criação de ambientes distintos nas diferentes secções do estudo assim como a transmissão de uma linguagem coerente de início, meio e fim ao longo da performance, foram os principais pilares aos quais foi chamada a atenção. O aluno correspondeu razoavelmente às expectativas nesse aspeto mesmo apesar do decréscimo da qualidade sonora, nível de atenção e concentração. Foram realizadas as avaliações por gravação, duas com carácter técnico, escala e exercício do livro de Dangain e outra com o *Estudo N.º 1*, mais performativo.

Ao contrário do que já tinha acontecido nos períodos anteriores, o aluno A realizou com um aproveitamento apenas razoável as tarefas propostas mostrando-se empenhado e interessado na maioria das aulas iniciais e decrescendo até ao fim do ano. Vendo de uma perspetiva geral todo o ano letivo considero que as estratégias e correções implementadas

---

<sup>10</sup> *Accelerando* – Acelerando a pulsação.

<sup>11</sup> Música Tradicional – património musical e cultural que faz parte da tradição e identidade de um determinado povo ou área geográfica.

foram fundamentais para uma melhoria significativa nas performances do aluno A, com especial enfoque para o som, quer a nível de estabilidade quer a nível tímbrico, para a postura e para a técnica digital que foi ficando cada vez mais correta.

## 4.2. Aluno B

### 4.2.1. Primeiro Período

Neste período foi tido o mesmo tipo de abordagem que com o aluno A, no sentido da empatia, encontro de pontos em comum e levantamento do repertório já trabalhado. A comunicação permanente com o anterior professor do aluno, docente cooperante deste estágio, foi um ponto a favor neste âmbito.

Ao princípio, o aluno B, lembrou as tonalidades de Dó Maior, Lá menor, Sol Maior, Mi menor, Fá Maior e Ré menor. Continuou-se o trabalho do ano anterior com os métodos *ABC du Jeune Clarinettiste Vol. 2* de Guy Dangain e *Metodo Popolare per Clarinetto* de J. X. Lefèvre<sup>12</sup>, que foram utilizados como ferramentas didático-pedagógicas para complementar a vertente técnica essencial das aulas. Do método de Dangain, foram abordadas com objetivos específicos as lições 3 a 5 e do Lefèvre os *Estudos Progressivos* do 1 ao 4. O aluno trabalhou também a peça *Vieille Chanson* de R. Clérisse<sup>13</sup>.

Os recursos e repertório utilizados e abordados pelo aluno estão registados nos planos de aula (consultar Apêndice B do CD-ROM) e apresentam-se sintetizados na tabela 8.

Recursos	Repertório
Mesa, cadeira, estante e metrônomo	<i>ABC du Jeune Clarinettiste Vol. 2</i> de Guy Dangain <i>Metodo Popolare per Clarinetto</i> de J. X. Lefèvre <i>Vieille Chanson</i> de R. Clérisse

**Tabela 8** - Recursos e repertório utilizados pelo aluno B no primeiro período

A fim de conhecer o aluno e incutir a importância de uma rotina de estudo com recurso às escalas e arpejos, foi realizada uma passagem geral nas escalas com um acidente e estabelecido um modelo para as tonalidades daí em diante. A escala corrida com ambas as

---

<sup>12</sup> Jean Xavier Lefèvre (1763-1829) – Clarinetista francês e professor de clarinete no Conservatório de Paris.

<sup>13</sup> Robert Clérisse (1899-1973) – Compositor e maestro francês.

articulações, os arpejos, suas inversões, as sétimas e a cromática foram referidos como de extrema importância antes de qualquer sessão de estudo em casa ou mesmo em aula.

Quando foram apresentados os exercícios do *ABC* de Dangain, foram trabalhados vários aspectos básicos relacionados com a concepção de som e o domínio da dinâmica no registo agudo do clarinete. O aluno apresentou algumas dificuldades de leitura sobretudo nas notas das linhas suplementares superiores e no início não conseguia relacionar o nome da nota com a sua posição na pauta e conseqüente dedilhação no instrumento. Tendo em conta essa dificuldade, realizaram-se exercícios utilizando maioritariamente solfejo “rezado” para tentar minimizar este problema de leitura, aconselhando o aluno a praticar mais em casa para combater a desigualdade de leitura entre os registos. No decorrer dessas aulas foi necessário várias vezes chamar a atenção para a exagerada força que fazia nos dedos. O aluno B pensava erradamente que dessa forma iria ser mais fácil a emissão das notas agudas e sobreagudas, mas logo foram-lhe esclarecidas essas dúvidas e dados alguns exercícios de relaxamento e postura para combater a pressão muscular desnecessária, da qual poderiam advir problemas de saúde a longo prazo.

No decorrer das lições 3 e 4 o aluno entendeu a importância de uma boa coluna de ar, proveniente de uma respiração eficiente, para a fácil e natural emissão das notas agudas. Em relação à articulação neste registo, o aluno aprendeu a articular com as sílabas “tu” e “du”. Foi também feito um trabalho na homogeneidade do som, sobretudo timbricamente, uma vez que apresentou dificuldades em conseguir tirar um som equilibrado e timbrado. A concepção de som foi interiorizada dentro do possível e tendo em conta as limitações físicas do aluno.

Nas aulas em que foi abordada a lição 4 o aluno mostrou bastantes dificuldades técnicas nas transições cromáticas, sobretudo na passagem das notas  $D\acute{o}_5$  para  $D\acute{o}\#_5$ , desta última para  $R\acute{e}_5$  e de  $F\acute{a}\#_5$  para  $Sol_5$ . Realizou-se o primeiro exercício desta lição com metrónomo a 50 bpm, bem ligado, parcela por parcela e essa dificuldade foi se dissipando à medida que as posições e a motricidade fina foram sendo interiorizadas. No segundo e terceiro exercícios consolidou a coluna de ar, a necessidade de manter a embocadura mais relaxada. A partir do exercício 4 passou-se de início ao fim todo o registo, de  $Mi_2$  a  $Sol_5$ . O metrónomo marcou os 60 bpm e a respiração foi sendo igual e eficaz utilizando frequente *feedback* em tempo real com vista a

evitar qualquer paragem ou pressão exacerbada na embocadura ou nas mãos. Sempre que se realizaram estes exercícios fisicamente mais exigentes, procedeu-se sempre a um momento de relaxamento muscular e descanso da mente antes de partir para os conteúdos seguintes.

Após o momento inicial e puramente técnico da aula seguiu-se quase sempre um dos *Estudos Progressivos* do *Metodo Popolare* de Lefèvre como transição para a peça. Com estes pequenos estudos foi possível trabalhar, de entre algumas competências musicais, a agógica<sup>14</sup>, diferentes tipos de articulação, importância de uma acentuação numa frase, igualdade dinâmica e organização do discurso musical por frases e marcação de respirações. Graças à abordagem destes estudos, o aluno B relembrou e consolidou os principais aspetos físicos relacionados com as acentuações tais como o seu objetivo, o seu papel num contexto frásico, a variação dinâmica que ocorre, o impulso diafragmático e o tipo de articulação com a língua para conseguir o efeito pretendido.

Relativamente a este último ponto foi realizado um exercício com uma nota acentuada do segundo estudo que foi isolada e repetida. Com o metrónomo a um tempo acessível foi pedido ao aluno que tocasse essa nota em semínimas alternadas com e sem acentuação. Tendo como principal objetivo aligeirar os ataques demasiado duros e diretos (mais próximos de uma cunha que de uma acentuação) pediu-se que, ouvindo bem a diferença, articulasse com mais ar e menos língua. Pediu-se ainda que o aluno empurrasse a área abdominal do professor de forma a entender o impulso diafragmático e reparasse na ausência de movimento na garganta quando articulava. Desse modo foi mais fácil entender o que estava a fazer errado e através da repetição e da consciencialização do seu corpo resolver o problema das acentuações.

Nas aulas em que foi trabalhada a peça *Vieille Chanson*, começou por se ouvir a obra com o acompanhamento de piano através de uma performance de referência pesquisada *online*. Desse modo, foi-se procedendo a uma divisão inicial da obra por partes temáticas com ajuda de um lápis, sempre pedindo opinião ao aluno e fazendo-o pensar acerca dessa estrutura. Na primeira parte (c. 1-52) o aluno aprendeu o significado de *dolce*<sup>15</sup>, *simplice*<sup>16</sup> e *en ralentissant*

---

<sup>14</sup> Do verbo grego “ágo” que significa conduzir, andar, levar; relacionada com o fraseado e variações de velocidade tendo em conta a expressividade musical.

<sup>15</sup> *Dolce*: Doce; Terminologia italiana relacionada com a expressividade.

<sup>16</sup> *Simplice*: Simples; Terminologia italiana relacionada com a interpretação.

*beaucoup*<sup>17</sup>, bem como a sua função na música. Trabalhou-se com especial enfoque o fraseio musical presente nesta primeira parte, os efeitos produzidos pelas dinâmicas, do ponto de vista mais técnico, as oitavas presentes nos compassos 31 a 34 e a articulação das semicolcheias do compasso 38. No geral, a peça foi trabalhada tendo por base um tempo metronomicamente mais reduzido. Para trabalhar as oitavas (c. 31-34) foram usados uma série de exercícios, entre eles um que consistia em parar na segunda nota do intervalo para o aluno ter tempo de pensar no som e posição da nota seguinte. Outro exercício consistia em fazer a passagem toda em *staccato*<sup>18</sup>, pois aparentemente assim tornou-se a passagem mais fácil dando segurança ao aluno. Em relação à articulação das semicolcheias do compasso 38 foi pedido que mantivesse a coluna de ar ativa no momento da passagem para ajudar a língua a realizar o *staccato* e para tentar coordená-lo com a técnica digital, pois os dedos estavam descoordenados com a língua.

Nos momentos de trabalho detalhado da segunda parte (c. 53-111), o aluno lembrou o significado de *ad libitum*<sup>19</sup>, *un peu retenu*<sup>20</sup> e *cédez*<sup>21</sup> e apresentou dificuldades técnicas do compasso 61 ao 80. Foi então realizado um trabalho com o objetivo de as resolver e, para isso, usou-se o seguinte plano de exercícios: tocar toda a passagem em *staccato*; tocar de forma mais descontraída e com as mãos mais próximas do clarinete e tocar as passagens com alternâncias de ritmo e articulações. De referir que o aluno B realizou todos estes exercícios com um tempo metronomicamente mais reduzido, de forma a conseguir realizá-los com sucesso, apresentando a peça com uma velocidade de 70 bpm.

Em suma, o aluno B demonstrou algumas dificuldades ao nível do controlo do som, da articulação e da técnica digital no registo agudo. As estratégias delineadas pelo professor foram úteis para a perceção do aluno relativamente aos problemas demonstrados. Foi sugerido que aumentasse o tempo diário de estudo de modo a conseguir aumentar a resistência de embocadura e um melhor desempenho técnico. O aluno foi também lembrado das exigências de estudar no 5º grau enquanto ano final de um ciclo, e as responsabilidades

---

<sup>17</sup> *en ralentissant beaucoup*: retardando bastante; Terminologia francesa relacionada com o andamento.

<sup>18</sup> *Staccato*: Destacado.

<sup>19</sup> *Ad libitum*: À vontade.

<sup>20</sup> *Un peu retenu*: Retardando um pouco.

<sup>21</sup> *Cédez*: Cedendo.

que isso acarreta. É também de referir que durante este período o aluno foi assíduo e mostrou-se sempre interessado no decorrer das aulas.

#### 4.2.2. Segundo Período

Neste período a estrutura de aula permaneceu a mesma tendo apenas existido alterações nos conteúdos e não na sua tipologia de objetivo: momento de aquecimento com a preparação técnica das escalas e estudos, e momento mais performativo com uma ou mais peças.

O aluno B iniciou o trabalho da escala cromática com o objetivo de melhorar a destreza técnica. Ocupando grande parte do momento técnico da aula, avançou apenas uma tonalidade diatónica, a de Lá Maior prosseguindo também os *Estudos Progressivos* do Lefèvre. Foi decidido deixar de parte as lições do *ABC* por ter começado a sentir no aluno alguma resistência ao avanço dos conteúdos, um pouco rápido para a capacidade de assimilação tendo em conta as suas limitações físicas e também o pouco tempo disponível para o estudo diário na sua rotina. Desta forma incidiu-se com maior especificidade nos conteúdos técnicos e foi inserida uma obra nova, o 2º Andamento do *Petit Concert* de D. Milhaud<sup>22</sup>. A meio do período foi necessário relembrar o *Vieille Chanson* devido à necessidade de uma segunda obra para as provas do concurso interno *Olimpíadas da Música*.

Os recursos e repertório utilizados e abordados pelo aluno estão registados nos planos de aula (v. Apêndice B do CD-ROM) e apresentam-se sintetizados na tabela 9.

Recursos	Repertório
Telemóvel, plataforma <i>WhatsApp</i> , mesa, cadeira, estante e metrónomo	<i>Metodo Popolare per Clarinetto</i> de J. X. Lefèvre <i>Petit Concert</i> de D. Milhaud (2º andamento) <i>Vieille Chanson</i> de R. Clérisse

**Tabela 9** - Recursos e repertório utilizados pelo aluno B no segundo período

---

<sup>22</sup> Darius Milhaud (1892-1974) – Compositor e pedagogo francês; Fez parte do “Grupo dos Seis” e a sua obra utiliza maioritariamente o uso da politonalidade e do jazz.

A escala cromática desempenhou um papel de desenvolvimento técnico bastante importante no aluno. Após referir a extensão do cromatismo, Mi<sub>2</sub> a Fá#<sub>5</sub>, foi decidido separá-lo por parcelas – Mi<sub>2</sub> a Dó<sub>3</sub>, depois a Sol#<sub>3</sub>, a Mi<sub>4</sub>, a Dó<sub>5</sub>, e finalmente para acerto a Fá#<sub>5</sub>. De aula para aula as parcelas foram sendo desenvolvidas, separadamente e com velocidade metronómica lenta e gradualmente mais rápida. Utilizaram-se diferentes ritmos em passagens mais difíceis em *legato* com uma perceção técnica mais limpa e, apenas se prosseguiu para o conjunto de notas seguinte quando o anterior estava a uma velocidade de 125 bpm tocando semicolcheias. Após estes resultados o objetivo foi ir juntando cada uma das parcelas aos pares com paragem nas notas iniciais de cada uma para apoio. Com isto, o aluno começou a entender a importância dos pontos de apoio para o controlo técnico de passagens mais rápidas e foi ganhando destreza nas notas que tinha mais dificuldade. Uniram-se todas as parcelas, mantendo os pontos de apoio, em ordem ascendente e descendente e foram notórios o controlo e a calma com que executou a escala. No fim, foram retiradas as paragens nas notas iniciais das parcelas, mas também foi referida a importância de ainda pensar nelas, parar de uma forma rápida e a escala foi tocada com limpeza e estabilidade.

Todo este exercício por parcelas foi realizado propositadamente para este aluno assentando nas suas limitações e tendo em conta não só a sua velocidade e capacidade de perceção como também a frequente resistência à assimilação de conteúdos puramente técnicos.

Nas aulas em que à semelhança do período anterior foram abordados os *Estudos Progressivos* do Lefèvre, o aluno B continuou a realizar um bom trabalho e a avançar a boa velocidade. De referir o estudo 6 no qual aprendeu a noção de *sforzando*<sup>23</sup> e truques de execução; o estudo 7 em que as acentuações desempenham um papel fulcral e não só, foi trabalhado o equilíbrio de articulação e dinâmica nos diferentes registos assim como relembra a noção de suspensão e o estudo 10, que colocou à prova a resistência física e o equilíbrio de dinâmica no decorrer da sua execução.

Nos momentos de cariz performativo das aulas, o aluno interpretou o 2º Andamento do *Petit Concerto* de D. Milhaud. A obra que se encontra no programa da disciplina de clarinete do

---

<sup>23</sup> *Sforzando* – Esforçando; Termo musical que indica que o momento do ataque da nota deve ser tocado com maior ênfase.

conservatório representou um papel de desenvolvimento performativo bastante importante. Na primeira aula ouviu-se a obra e falou-se um pouco acerca do contexto histórico e geográfico do compositor. De seguida foram trabalhados diversos pontos, os principais foram a maleabilidade da pulsação dentro do fraseio, a agógica, o estilo e as dinâmicas. Trabalharam-se também os aspetos técnicos nomeadamente nos compassos 17 e do 26 até ao fim. Estabeleceu-se sempre que necessário uma velocidade metronómica mais confortável para o aluno.

A princípio o solfejo foi outra dificuldade. Esta obra do compositor francês, a nível rítmico, estabelece diversos confrontos entre figuras rítmicas de subdivisão ternária e binária. Nesse sentido, optou-se por desafiar o aluno a executar o solfejo “rezado” das passagens em causa. Deu-se o *feedback* constante e foi-se exemplificando quando necessário de forma a otimizar o processo de assimilação de uma pulsação com tercinas de colcheia para a pulsação seguinte com colcheias (c. 20). Esta dificuldade ocorreu também nas semicolcheias do compasso 30 que o aluno, com as tercinas de colcheia ainda na cabeça, tocava da mesma forma. Utilizou-se a mesma estratégia do ritmo “rezado” enquanto era batida a pulsação com palmas e a aprendizagem e correção do erro foram rápidas. Alinhavam-se alguns pormenores relativos às variações das dinâmicas, *crescendos* e *diminuendos*<sup>24</sup>, à limpeza sonora nas dinâmicas mais *piano*, ao *rallentando*<sup>25</sup> (c. 17 e 32) e ao estilo calmo do andamento *II. Romance*.

A meio do período começou a dinamização do concurso interno *Olimpíadas da Música* pelo conservatório. Inserido no Plano Anual de Atividades (v. Anexo D) representou mais um desafio para o aluno, não só a nível de preparação de material musical num maior nível de excelência, como também na superação de alguns medos relacionados com a ansiedade na performance em público. Com a necessidade de escolha de uma segunda obra para a primeira eliminatória foi lembrada em aula a *Vieille Chanson* para juntar ao 2º Andamento do *Petit Concert*. O trabalho e esforço do aluno B foram premiados com o apuramento para a fase final do concurso que acabou por ser adiada com a chegada da pandemia.

---

<sup>24</sup> *Crescendo e Diminuendo* – indica uma alteração gradual, para mais e menos, da intensidade sonora.

<sup>25</sup> *Rallentando* - retardando a pulsação de uma forma mais drástica do que em *ritardando*.

À semelhança do referido com o Aluno A e a duas semanas do fim do período, iniciaram-se as aulas à distância e a preparação do conteúdo para as gravações de avaliação final. Preparou-se a escala diatónica de Lá Maior, foi relembrada a escala cromática e alinhavaram-se os últimos pormenores do estudo 13 do Lefèvre e do *Petit Concert* para posterior gravação. De referir que não foi observada qualquer quebra de rendimento na transição para o ensino à distância.

Resumindo, pôde verificar-se que o aluno B demonstrou continuar empenhado e assíduo. O aumento do tempo de estudo individual e maior predisposição em aula contribuíram para uma mais rápida melhoria das dificuldades rítmicas e estabilidade no solfejo. A mais notória evolução aconteceu a nível da destreza técnica, mas ainda assim necessitou de melhorar o controlo da sonoridade quando articula no registo agudo e a forma como organiza o seu estudo individual.

#### **4.2.3. Terceiro Período**

Este período letivo, que aconteceu todo ele à distância, representou para o aluno B o último do seu percurso de estudos musicais. Estando num período de transição para o ensino secundário e depois de ter manifestado a sua intenção de não prosseguir para o 6º grau, todos os materiais a lecionar foram planeados de forma a terminar da melhor maneira esta fase de ensino.

Abordou as escalas diatónicas com três e quatro alterações, Fá# menor, Mi♭ Maior, Dó menor e Lá♭ Maior, assim como os *Estudos Progressivos* do Lefèvre até ao estudo 17. Iniciou o trabalho detalhado do *Estudo N.º 2*, resultado da adaptação das obras de Duarte Pestana, e o 1º andamento do *Petit Concert* de Darius Milhaud, obra que transita do período anterior.

Os recursos e repertório utilizados e abordados pelo aluno estão registados nos planos de aula (v. Apêndice B do CD-ROM) e apresentam-se sintetizados na tabela 10.

Recursos	Repertório
Computador, plataforma ZOOM, mesa, cadeira, estante e metrônomo	<i>Metodo Popolare per Clarinetto</i> de J. X. Lefèvre <i>Estudo N.º 2</i> de Duarte Pestana (adapt. André Vieira) <i>Petit Concert</i> de D. Milhaud (1º andamento)

**Tabela 10** - Recursos e repertório utilizados pelo aluno B no terceiro período

Como havia acontecido nos períodos anteriores, o aluno B trabalhou as escalas em toda a extensão do clarinete, em *staccato* e *legato* e executou os arpejos naturais e com inversões da tônica e da 7ª da dominante. No caso das escalas menores tocou sempre as harmónicas e melódicas. Quando necessário foram realizados exercícios de terceiras dobradas ou simples em momentos excepcionais de dificuldades técnicas, mais frequentemente no registo agudo ou em passagens com trocas de dedos mindinhos.

À medida que se foi avançando nos estudos do Lefèvre, o aluno teve oportunidade de aprender uma nova técnica de estudo estruturado nomeadamente no estudo 15. O pequeno exercício com 4 pautas tem como mote de organização musical dois tipos de células rítmicas que funcionam em contraste, mas também como pergunta/resposta. De forma a conseguir interpretar a antítese musical que se encontra nas duas ideias que avançam em simultâneo, o aluno foi desafiado a tocá-las em separado.

Na primeira ideia, colcheias em *staccato* que avançam de forma ascendente por segundas, foi referida a importância de uma articulação um pouco mais direta e curta, mas não demasiado seca. Apesar disso, não se podia perder a ideia de evolução na frase e o aluno conseguiu, após algumas indicações, interpretá-la da forma correta. Depois, foi importante consolidar a variação de dinâmica da segunda ideia em *legato* e por isso foi tocada isoladamente tendo sido dado *feedback* constante de forma a limar as arestas. Para concluir, foi pedido ao aluno que interpretasse todo o estudo 15 tendo em conta a especificidade de cada uma das ideias musicais e mostrando as suas diferenças agógicas no fraseio. O aluno entendeu e conseguiu executá-lo com a maioria das ideias musicais após algum estudo estruturado desta forma em casa.

A primeira dificuldade no primeiro andamento, *Allegro*, do *Petit Concert* foi sobretudo de destreza técnica. Assim, ao início, para além de se ouvir a obra e entender o seu carácter, foi elaborado um plano de trabalho individual para casa com utilização do metrónomo a uma velocidade confortável. O aluno B reaprendeu a descobrir a tonalidade e funções harmónicas da obra, analisando a parte de piano, entendendo assim a importância dessa análise para uma performance informada e um fraseio em simbiose com o piano em coerência com o discurso escrito pelo compositor.

Percebeu-se então a importância de trabalhar estas peças, a partir de um certo nível, com acompanhamento de piano de forma a interpretar a ideia geral do compositor e o seu trabalho como um todo. Então, na impossibilidade de poder tocar com um pianista dada a situação pandémica, foram realizadas, utilizando o *software Sibelius*<sup>26</sup>, quatro faixas com o acompanhamento de piano em quatro velocidades diferentes 80, 90, 100 e 110 bpm. Esta ferramenta permitiu que, estimulado pelo tempo e harmonia do piano, o aluno sentisse o carácter alegre e a necessidade de avançar com a técnica digital. De aula para aula, foi sendo feito este trabalho estruturado com recurso ao áudio quando necessário, e os resultados foram notórios. O aluno interpretou então a peça com um carácter muito próximo do expectável, as passagens técnicas bem conseguidas, a pulsação estável, todas as variações de tempo e dinâmicas bastante bem realizadas.

Faltando aproximadamente um mês para o término do ano letivo, iniciou-se o trabalho do *Estudo N.º 2* com temas da *Fantasia N.º 1 “Uvas do Douro”* de Duarte Pestana. Tendo objetivos pedagógicos bastante específicos, entre eles o de fomentar o gosto e curiosidade pela música portuguesa, esta obra contempla uma introdução, três partes temáticas contrastantes em carácter e andamento, uma cadência *ad libitum* e uma coda final que relembra a primeira parte temática. Nesse sentido, o trabalho começou pela audição da *Fantasia N.º 1* na versão original e entender os temas que foram retirados, o seu carácter, e sentido musical da estrutura em que foram colocados.

---

<sup>26</sup> *Software Sibelius* – programa tecnológico de notação musical.

Tendo em conta o tamanho da obra, a sua complexidade e após ter sido realizada uma primeira análise, o aluno começou o trabalho individualizado de cada parte. Na introdução (c. 1-13) trabalhou-se essencialmente a divisão frásica com ajuda das respirações marcadas na partitura. A amplitude sonora das dinâmicas de forma a transmitir o carácter majestoso e alguns *cedendos*<sup>27</sup> em jeito de fado português como recurso estilístico foram outras competências trabalhadas assim como as duas notas em *tenuto*<sup>28</sup> (c. 13) que iniciam a primeira ideia temática em anacruse.

Na primeira parte temática (anacruse para c. 14-45), a maior dificuldade do aluno assentou especificamente no solfejo e na distinção rítmica entre as células de colcheias e as células de “galope” (colcheia pontuada e semicolcheia). Tendo isso em conta foram substituídas todas essas células por conjuntos de quatro semicolcheias articuladas ligeiramente. O objetivo principal foi fazer o aluno entender a diferença dos dois tipos de células e a necessidade de a deixar bem explícita aquando da interpretação corrida. Foi dito ao aluno que pensasse em números de um a quatro para cada semicolcheia enquanto estivesse a tocar, e depois tocasse apenas os números um e quatro interpretando o “galope” com precisão. Acabou por interiorizar essa contagem numérica enquanto ferramenta pedagógica e interpretou o ritmo corretamente.

A transição das notas em *tenuto* para o andamento *Allegro Moderato* foi outra dificuldade encontrada. Por muito que o aluno interiorizasse o tempo, à medida que interpretava a primeira frase, acabou sempre por arrastar um pouco a pulsação de forma inconsciente cortando o estilo e carácter inerente à melodia popular portuguesa. Nesse sentido, o trabalho com o metrónomo foi uma estratégia fulcral na interiorização da pulsação e mesmo na variação temática (c. 30-36), o aluno acabou por interpretar a parte técnica em semicolcheias na velocidade pretendida.

Na transição (c. 46 à semínima Ré<sub>5</sub> do 73), o aluno aprendeu a executar o *sforzando piano* na suspensão do compasso 35. Foi explicada ao aluno a intenção dessa nota enquanto criação de um novo ambiente e de um novo carácter melódico. Foi exemplificada pelo professor a série

---

<sup>27</sup> *Cedendo* – tornando ligeiramente mais lenta a pulsação.

<sup>28</sup> *Tenuto* – A nota deve ter todo o valor e ênfase

de arpejos dos compassos 46 a 49 que representa uma progressão harmónica. Esta vai ser a base para a melodia de fado que foi de seguida tocada pelo aluno numa primeira leitura. O mesmo foi confrontado novamente com o sinal de agógica *tenuto* na nota Sol<sub>4</sub> do compasso 55. Após alguma resistência em relembrar o seu significado, cantou-se esse trecho enquanto ferramenta de exemplificação.

Na parte temática supramencionada, a maior dificuldade do aluno B foi a sua fluidez e maleabilidade na pulsação. Utilizou-se sempre que necessário recurso à audição do trecho tocado na versão original, de forma a que o aluno entendesse estas características que dão ao trecho a sua principal essência. Sendo um aluno com uma capacidade auditiva bastante apurada, este tipo de estratégias foram tendo resultados muito positivos mesmo no compasso 62 e 66/67, onde o compositor pede um *accelerando ad libitum* e um *rallentando* respetivamente. A sua interpretação correta e fluída foi quase instantânea.

A parte musical que se seguiu foi a da cadência *ad libitum* (c. 73-74). Com este momento puramente solístico que antecede a última parte temática (interpretada pelo clarinete na versão original), o aluno teve oportunidade de aprimorar competências performativas relacionadas como a liberdade no tempo e o virtuosismo. Iniciou-se o trabalho detalhado percebendo as funções harmónicas presentes no momento cadencial – arpejo diminuto de Dó# ascendente e meio diminuto de Mi descendente com inversões. Com o entender da progressão harmónica, que termina num acorde de 7<sup>a</sup> da dominante de Ré menor em *appoggiatura* no compasso 74, foi possível recorrer à execução de cada arpejo individualmente. As principais metas foram uniformizar todos os intervalos a uma velocidade constante, a marcação dos pontos de apoio (quatro a quatro semicolcheias) para uma técnica digital mais rápida, e aos poucos colocar *accelerandos* após o início de cada um destes arpejos dando à passagem um carácter mais contemplativo e virtuoso.

O aluno começou então a juntar todas as partes temáticas e cada vez mais perto do tempo pretendido. Terminou a abordagem do estudo tocando-o de seguida e com o máximo de detalhes musicais de estilo e carácter possíveis. Concluiu a obra com um nível bastante bom e correspondeu às expectativas.

Nas aulas finais, para além deste trabalho com o *Estudo N.º 2*, concluiu o estudo 17 do Lefèvre e a tonalidade de Lá<sup>1</sup> Maior. Este material foi pedido para as gravações de avaliação finais de 5º grau e foram feitos os agradecimentos e as despedidas

Em suma, neste período letivo atípico por ter sido todo ele à distância, o aluno B demonstrou-se empenhado e interessado em aprender. Isto acabou por se revelar numa evolução constante a nível do domínio performativo do instrumento. Demonstrou também uma evolução considerável na qualidade do estudo e na capacidade de trabalho e organização. Todas as estratégias apresentadas pelo professor nutriram efeito nessa mesma evolução que foi mais equilibrada e consistente.

### 4.3. Aluno C

#### 4.3.1. Primeiro Período

A cargo do mestrando esteve a lecionação de todo o material de cariz técnico sendo que todas as aulas lecionadas neste estágio tiveram conteúdo maioritariamente relacionado com tonalidades, exercícios de destreza e estudos técnicos e melódicos de métodos referenciados. Todo o material do repertório de clarinete previsto em programa foi lecionado pelo professor cooperante deste estágio e docente principal da disciplina.

No início, o objetivo principal foi delinear um plano programático para os três períodos, e para isso foi necessário naturalmente conhecer o aluno, quer a nível musical quer a nível pessoal. Sendo um clarinetista com um percurso visto como ideal no acesso ao Curso Profissional e tendo terminado o 5º grau do conservatório com aproveitamento positivo, os conteúdos escolhidos tiveram em conta o seu nível musical. Foi tida uma conversa inicial com o aluno com vista à criação de alguma empatia e para perceber quais os principais objetivos futuros que passam pelo seguimento da carreira musical.

O primeiro conteúdo a ser proposto e trabalhado foram as *Tonalidades à Maneira* de Manuel Jerónimo<sup>29</sup>. Este guia de escalas inclui todos os exercícios, de articulações, terceiras, arpejos naturais, dominantes e diminutos, etc., universais a todas as tonalidades diatónicas. O objetivo foi consolidar todas as escalas maiores e menores aprimorando a destreza nos diversos exercícios propostos. Foram também realizados exercícios de aquecimento com base em notas longas da escala cromática em toda a extensão, Mi<sub>2</sub> a Lá<sub>5</sub>, no princípio de todas as aulas. Abordaram-se dois exercícios de destreza técnica originalmente escritos para flauta dos livros *Méthode Complète de Flûte* de C. Taffanel e Ph. Gaubert<sup>30</sup> e *7 Exercices Journaliers pour la Flûte* de M. A. Reichert<sup>31</sup>. O método usado como ferramenta didático-pedagógica foi

---

<sup>29</sup> Manuel Jerónimo (1960-) – Clarinetista e pedagogo português; Doutorado em Ciências Musicais Históricas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e professor na Escola Superior de Música de Lisboa.

<sup>30</sup> Claude-Paul Taffanel (1844-1908) e Philippe Gaubert (1879-1941) – Flautistas, compositores, maestros e pedagogos franceses.

<sup>31</sup> Mathieu-André Reichert (1830-1880) – Flautista, compositor e pedagogo belga.

*Wybor etiid i cwiczen na klarnet*<sup>32</sup> (2º caderno) de L. Kurkiewicz<sup>33</sup> do qual foram abordados os estudos 1 a 6 e 26 a 29.

Os recursos e repertório utilizados e abordados pelo aluno estão registados nos planos de aula (v. Apêndice C do CD-ROM) e apresentam-se sintetizados na tabela 11.

Recursos	Repertório
Mesa, cadeira, estante e metrônomo	<p style="text-align: center;"><i>Tonalidades à Maneira</i> de Manuel Jerónimo</p> <p><i>Méthode Complète de Flûte</i> (4ª parte) de C. Taffanel e Ph. Gaubert</p> <p><i>Wybor etiid i cwiczen na klarnet</i> (2º caderno) de L. Kurkiewicz</p> <p><i>7 Exercices Journaliers pour la Flûte</i> (2º exercício) de M. A. Reichert</p>

**Tabela 11** - Recursos e repertório utilizados pelo aluno C no primeiro período

Com as *Tonalidades à Maneira* de M. Jerónimo o aluno C trabalhou neste período as tonalidades de Dó Maior, Lá menor, Sol Maior, Mi menor, Fá Maior, Ré menor, Ré Maior, Si menor, Sib Maior e Sol menor. A escala representou sempre o momento seguinte às notas longas cromáticas enquanto aquecimento do corpo e da técnica digital. Foram sempre realizados os exercícios propostos no guia e por ordem de forma a surtir o efeito pretendido e utilizando quando necessário o metrônomo na velocidade sugerida.

No primeiro mês de aulas o aluno aprendeu os exercícios em tonalidades maiores do 4º Capítulo do livro *Méthode Complète de Flûte* de Taffanel e Gaubert. O exercício abordado foi o primeiro tendo sido adaptado pelo professor à extensão do clarinete, em vez de começar na nota Ré<sub>2</sub> (nota sugerida tendo em conta a extensão da flauta transversal) o aluno executou desde a nota mais grave, Mi<sub>2</sub>, e depois seguiu o decurso do exercício. Tendo por base as primeiras e últimas cinco notas de todas as tonalidades maiores isoladamente, ascendente e descendente, o exercício foi sendo abordado em aula, tonalidade a tonalidade. Com o auxílio constante do metrônomo foi sendo feito um trabalho de controlo e estabilidade técnica parando sempre na nota de chegada a cada duas pautas. A meta de velocidade metronómica

<sup>32</sup> Compêndio de estudos e exercícios para clarinete de vários autores e ordenados de forma ascendente de dificuldade técnica e interpretativa.

<sup>33</sup> Ludwik Kurkiewicz (1906-1998) – Clarinetista polaco; Professor no Conservatório e na Academia de Música de Varsóvia; Clarinetista principal da Filarmónica de Varsóvia e da *Radio Symphony Orchestra*.

geral proposta para a última aula de abordagem do exercício foi de semínima a 110 bpm. Esse objetivo foi conseguido com a execução de memória e em *legato* à quarta aula.

Nas aulas em que apresentou os estudos 1 a 6 do método *Wybor etiud i cwiczen na klarnet* o aluno foi demonstrando algumas dificuldades pontuais. No estudo 1 cortaram-se algumas respirações que estavam escritas e que não faziam sentido nalgumas frases e o aluno demonstrou alguma instabilidade na pulsação. No estudo 4 a dificuldade foi na equidade dinâmica, mais forte nas notas agudas que nas médias. Foi tida uma conversa acerca da organologia do clarinete e controlo da quantidade de sopro para uma igualdade de dinâmicas entre registos. Também no estudo 4, em relação à intensidade sonora, foram trabalhadas secções do estudo com dinâmicas díspares e depois foram colocadas gradualmente as dinâmicas intermédias e os crescendos e diminuendos que mais faziam sentido no decorrer do discurso musical. No estudo 5 foi abordada a métrica 3/2 e noção da articulação mista *staccato/legato*, muito próxima do *tenuto*. No estudo 6 foram marcados os pontos de apoio e respirações musicais, trabalhado o equilíbrio de registos e o fraseado.

Nas aulas em que apresentou o estudo 26 do método já supracitado o aluno trabalhou mais especificamente as dinâmicas pois a nível técnico não continha grandes dificuldades. Já no 27, em métrica 6/8, pôde refinar a articulação *staccato* e aprender que apesar de curtas as notas não devem ser tocadas de forma excessivamente secas. Também neste estudo se lembrou ao aluno C para não usar um sopro por nota destacada, mas sim utilizar a técnica básica de interrupção com a língua de forma a dar mais leveza e menos desgaste físico. No estudo 28 o aluno demonstrou algum domínio técnico-digital<sup>34</sup>, mas também alguma instabilidade na execução da articulação. Realizaram-se então exercícios por forma a resolver os problemas de *staccato* que já vinham do estudo anterior, sobretudo quando as passagens continham notas agudas. Já o estudo 29 foi tocado quase sem erros, com as dinâmicas, a agógica e o balanço certos e sem grandes dificuldades técnicas.

No final do período foi inserido na estrutura da aula mais um exercício de técnica intensiva retirado de um método de flauta transversal, o segundo dos *7 Exercices Journaliers* de

---

<sup>34</sup> Uso das digitações do clarinete mais adequadas em função da escrita musical.

Reichert. Este exercício que se baseia basicamente em arpejos maiores e dominantes colocados em simultâneo desenvolvimento representou uma dificuldade acrescida e um desafio para a destreza técnica do aluno C. À semelhança do que aconteceu com o Taffanel e Gaubert todo o exercício foi adaptado tendo em conta o registo mais alargado do clarinete transpondo sempre para a oitava grave quando possível. O aluno chegou gradualmente a uma velocidade de 75 bpm e às tonalidades com duas alterações (sustenidos ou bemóis).

Em suma, o aluno C demonstrou ao longo do primeiro período ser um aluno empenhado, interessado e assíduo. As aulas fluíram bastante bem e demonstrou ter grande parte das bases técnicas bem consolidadas, ainda assim, é de referir que apresenta alguns problemas a nível da articulação mais especificamente falta de clareza no *staccato*.

#### 4.3.2. Segundo Período

Neste período letivo continuou-se por ordem crescente de alterações as *Tonalidades à Maneira* e o segundo exercício técnico do Reichert. Foi introduzido um novo método como ferramenta didático-pedagógica, *Etudes Progressives et Mélodiques pour la Clarinette* (1º caderno) de Paul Jeanjean<sup>35</sup>. Também neste período começou o trabalho em volta do *Estudo N.º 3*, fruto da adaptação da *Fantasia N.º 2 “Arco-Íris”* de Duarte Pestana.

Os recursos e repertório utilizados e abordados pelo aluno estão registados nos planos de aula (v. Apêndice C do CD-ROM) e apresentam-se sintetizados na tabela 12.

Recursos	Repertório
Telemóvel, plataforma WhatsApp, mesa, cadeira, estante e metrónomo	<i>Tonalidades à Maneira</i> de Manuel Jerónimo <i>7 Exercices Journaliers pour la Flûte</i> (2º exercício) de M. A. Reichert <i>Etudes Progressives et Mélodiques</i> (1º caderno) de P. Jeanjean <i>Estudo N.º 3</i> de Duarte Pestana (adapt. André Vieira)

**Tabela 12** - Recursos e repertório utilizados pelo aluno C no segundo período

<sup>35</sup> Paul Jeanjean (1874-1929) – Clarinetista e compositor francês. Solista da Orquestra Filarmónica de Monte Carlo.

De aula para a aula, o aluno foi avançando nas tonalidades de forma constante e consistente. Raramente demorou mais que uma aula a completar todos os exercícios e sempre que existia alguma dificuldade foi rapidamente resolvida com exercícios específicos ou quebra do andamento para mais fácil entendimento. Executou as tonalidades de Lá Maior, Fá# menor, Mi $\flat$  Maior, Dó menor, Mi Maior, Dó# menor, Lá $\flat$  Maior, Fá menor, Si Maior, Sol# menor e Ré $\flat$  Maior. À medida que o número de alterações foi aumentando foi sugerido ao aluno que aumentasse também o tempo de prática do exercício de forma a colmatar a dificuldade acrescida com um planeamento mais paciente.

O exercício do Reichert avançou também nas tonalidades finalizando na parte com quatro alterações (Mi Maior, Dó# menor, Lá $\flat$  Maior e Fá menor) de memória e à pulsação de 110 bpm.

Nas aulas é que começou a trabalhar os estudos de Paul Jeanjean o aluno inteirou-se da sua importância e especificidade. Foram explicadas ao aluno as características deste método, cada um dos estudos possuir um carácter e finalidade pedagógica distintos e ser necessário que o aluno, antes de interpretar cada um, entenda esses parâmetros que os distinguem.

Quando foi abordado o estudo 1, trabalharam-se aspetos para além dos técnicos e de solfejo. Foi realizada uma leitura geral tentando interpretar o máximo de indicações escritas, e depois, uma pequena análise da estrutura temática. Então, após esse momento de reflexão inicial, incidiu-se mais profundamente nas noções ao nível da interpretação, das quais se destacam a subdivisão, momentos de tensão e relaxe do fraseio musical, levando em conta o estilo, a agógica e as dinâmicas. O aluno aprendeu que a articulação e linguagem corporal no momento de performance têm de ter sempre em conta o estilo de cada obra e foi então desafiado a sair da zona de conforto e exagerar ao máximo todas as indicações da partitura que fossem relevantes para a exteriorização do estilo pretendido pelo compositor.

O estudo 2 foi abordado sem grandes dificuldades. Refinou-se a articulação mais equilibrada e igual em todas as colcheias e semicolcheias e foram resolvidas algumas passagens técnicas. Já no estudo 3, voltando a um andamento mais lento e contemplativo, o aluno aprendeu a interpretar a indicação *expressivo dolce* com um ligeiro ênfase e um diminuendo gradual.

Foram dadas indicações de dedilhações para os compassos 15 e 16 e resolvidos problemas pontuais de ritmo utilizando como recurso o solfejo “rezado”.

Nas aulas em que foi abordado o estudo 4 foi trabalhada a noção de coluna de ar. O aluno C aprendeu a selecionar as notas importantes para a construção do fraseado e após essa seleção iniciou o trabalho técnico das mesmas frases. Procedeu-se à marcação das respirações em coerência com a estrutura delimitada pelas frases e foi treinada uma respiração diafragmática de modo a aguentar com qualidade sonora as mesmas de início ao fim. A última dificuldade a referir foi relacionada com a força com que o aluno batia nas chaves em alguns intervalos com movimento de mais dedos em simultâneo (c. 29-30).

Durante a aprendizagem do estudo 5 o primeiro passo foi observar a métrica e decidir a pulsação mais adequada tendo em conta a indicação inicial *Non troppo lento*<sup>36</sup>. Depois foi o de entender a referência *Sans décomposer*<sup>37</sup> que depois se desdiz na oitava pauta, *décomposez*. Então, após este trabalho de estruturação métrica, procurou-se inculcar no aluno a importância, para uma correta interpretação, de “encarnar as personagens sugeridas”, e transmiti-las através do domínio técnico-interpretativo do instrumento. O exemplo desse “diálogo” é perceptível nos compassos 13 e 14 e foi bastante bem conseguido pelo aluno.

Com a indicação “à 3 temps”, no início do estudo 6, o aluno percebeu qual a métrica. Foi pedido ao aluno que marcasse o compasso enquanto solfejava a primeira pauta interiorizando o balanço necessário. Trabalharam-se as passagens técnicas e agilizando o estudo foram marcados pontos de apoio frásicos e trabalhadas as dinâmicas. O aluno demonstrou alguma resistência na interpretação correta das notas acentuadas, tocando-as por vezes demasiado secas e diretas. Pensar numa articulação com um pouco mais de ar e menos língua foi uma das estratégias utilizadas para solucionar o problema, assim como o recurso à chamada embocadura dupla (lábio de cima também dobrado para dentro) que fez o aluno perceber o esforço físico desnecessário que fazia para as notas acentuadas.

---

<sup>36</sup> *Non troppo lento* – Não muito lento

<sup>37</sup> *Sans décomposer* – Sem decompor

O estudo 7 foi abordado de uma forma idêntica ao anterior e no momento de transição para as aulas à distância colocou-se como próximo passo o estudo 8. Este desempenhou um papel de desenvolvimento da técnica e da resistência bastante importantes. Foi sendo feito um esforço na manutenção de uma pulsação, coerente de início ao fim, e em conjunto com aluno entenderam-se as funções harmónicas de cada um dos arpejos. Para este estudo foram pedidas duas gravações ao aluno de forma a complementar as aulas à distância e subir o patamar de exigência.

No último mês de aulas do período iniciou-se a abordagem do *Estudo N.º 3*, baseado na *Fantasia N.º 2* de Duarte Pestana. Numa primeira instância foi ouvida a obra original e reconhecidos os temas presentes, o seu carácter e aqueles que seriam os trechos de montagem técnica mais complicados. Até à interrupção letiva decidiu abordar-se a introdução e a primeira parte temática, *Allegro Moderato* (c. 1-13 e c. 14-73, respetivamente).

Após essa divisão da obra o aluno começou a trabalhar a introdução aprendendo alguns aspetos performativos relacionados com a indicação de *pesante*. Tocou as primeiras células com um carácter pesado, majestoso e para auxílio no solfejo pensou bem nas colcheias para interpretação das tercinas de semicolcheias o mais exatas possível. No compasso 4 começou por tocar as semicolcheias com um carácter demasiado leve e logo foi relembrado da marcação *marcato*<sup>38</sup>. O *molto accelerando* (c. 7-8) constituiu a passagem técnica mais complicada da introdução, as semicolcheias cromáticas e os saltos de mais de uma oitava que lhes precedem assim como o arpejo descendente para o “*a tempo*” foram os maiores desafios a trabalhar com o metrónomo a uma velocidade reduzida e diferentes ritmos/pontos de apoio.

Na primeira parte temática foi feito um trabalho de leitura e estudo geral de princípio ao fim. Ao tema principal, baseado na escala de Dó Maior ascendente e descendente, precedeu um diálogo entre duas personagens (c. 21-35). Neste trecho foi realizado um refinamento da dinâmica e das indicações agógicas de forma a exagerar os contrastes. No geral foi realizada um estudo muito direcionado ao respeito pelo que está na partitura, todas as indicações de agógica, de andamento, de dinâmica e articulação foram abordadas e trabalhadas.

---

<sup>38</sup> *Marcato* – marcado ou vincado.

Em suma é de referir que, mais uma vez, o aluno C foi extremamente empenhado, interessado e assíduo às aulas de clarinete, mesmo na transição para as aulas à distância. De uma forma bastante geral o aluno demonstrou mais dificuldades ao nível da interpretação do repertório trabalhado, mas houve uma melhoria muito significativa relativamente ao período transato ao nível da clareza na articulação.

### 4.3.3. Terceiro Período

Neste período que ocorreu à distância o aluno terminou as tonalidades diatónicas com base nas *Tonalidades à Maneira* de M. Jerónimo e iniciou o estudo específico do método *L'École du Mécanisme* (1º caderno) de Jacques Lancelot<sup>39</sup>. Esta ferramenta didático-pedagógica foi utilizada para um trabalho mais detalhado da flexibilidade técnica nas diversas tonalidades. Aprendeu também os estudos 9 a 13 de Jeanjean que transita do período anterior e incidiu mais pormenorizadamente no *Estudo N.º 3* de Duarte Pestana.

Os recursos e repertório utilizados e abordados pelo aluno estão registados nos planos de aula (v. Apêndice C do CD-ROM) e apresentam-se sintetizados na tabela 13.

Recursos	Repertório
Computador, plataforma ZOOM, mesa, cadeira, estante e metrónomo	<i>Tonalidades à Maneira</i> de Manuel Jerónimo <i>L'École du Mécanisme</i> (1º caderno) de J. Lancelot <i>Etudes Progressives et Mélodiques</i> (1º caderno) de P. Jeanjean <i>Estudo N.º 3</i> de Duarte Pestana (adapt. André Vieira)

**Tabela 13** - Recursos e repertório utilizados pelo aluno C no terceiro período

Relativamente às tonalidades o aluno continuou o trabalho que vinha a realizar dos períodos transatos. Abordou mais especificamente Si $\flat$  menor, Fá# Maior (enarmónica de Sol $\flat$  Maior), Ré# menor (enarmónica de Mi $\flat$  menor), Dó# Maior e Lá# menor (enarmónicas das já realizadas Ré $\flat$  Maior e Si $\flat$  menor). Foi então abordada nesta instância com o aluno a

<sup>39</sup> Jacques Lancelot (1920-2009) – Clarinetista e pedagogo francês; Foi professor no Conservatório de Rouen, no Conservatório Nacional de Lyon e na Academia Internacional de Nice.

enarmonia e a sua importância, a questão de que, embora estas últimas tonalidades fossem enarmônicas, seria importante pensar nas suas alterações em cada uma delas evitando que no futuro, no caso de interpretar alguma obra nessas tonalidades, já ter a sua equivalência automatizada no cérebro e nos dedos.

No término das tonalidades incidu-se mais pormenorizadamente em passagens mais difíceis e menos ergonómicas do clarinete. Foi escolhido o livro de Jacques Lancelot, *L'École du Mécanisme* (1º caderno). Estes pequenos, mas trabalhosos exercícios foram estudados por tonalidade e individualmente em aula, com metrónomo e testando o limite de velocidade técnica em cada um deles. O objetivo foi igualar todos os exercícios a uma velocidade de 115 bpm. Abordaram-se os exercícios em Dó Maior, Lá menor, Fá Maior e Ré menor. Sempre que necessário foi descida a velocidade para a resolução detalhada de uma ou outra passagem técnica a que aluno teve mais resistência.

Aprenderam-se os estudos 9, 10, 11, 12 e 13 de Jeanjean. No estudo 9, *Un poco lento*, foi logo percebida pelo aluno a sua forma musical, tema e variações. Nesse sentido foi realizada uma abordagem por partes e resolvidos atempadamente todos os problemas do foro técnico. O aluno marcou, sob supervisão do professor, as respirações dentro da estrutura frásica e foi também feito um trabalho ao nível dos pontos de apoio e agógica musical

Já o estudo 10, *Moderato* e na tonalidade de Ré Maior, serviu como ferramenta fulcral para o desenvolvimento de muitos trilos de maior complexidade. O aluno C demonstrou dificuldade em igualar a velocidade dos trilos e as terminações em *appoggiaturas*<sup>40</sup>, mais precisamente após a indicação *ritmato* a três pautas do fim. Foi realizado então um trabalho de abordagem detalhada baseado num tempo lento e no esmiuçar de cada um dos trilos e suas terminações. Numa primeira passagem foram retirados os sinais de trilo para que o solfejo em si ficasse bem conseguido e respeitasse todas as outras indicações, quer de variações de dinâmica, quer de *tenutos*, acentuações entre outras. Foi realizada uma contagem de voltas necessárias para

---

<sup>40</sup> *Appoggiaturas*: Do italiano “Apoggiare”, apoiar; nota ornamental característica de um intervalo melódico, escrita um grau acima ou abaixo da nota que a sucede.

cada trilo e montagem da respetiva *appoggiatura* tornando-a coerente com toda a agógica do estudo.

O trabalho continuou equilibrado nos restantes estudos de Paul Jeanjean, 11, 12 e 13, através de uma abordagem detalhada e direcionada toda ela para uma resolução rápida e eficaz de todos os problemas, dificuldades e inflexibilidades que foram aparecendo.

O *Estudo N.º 3* preencheu grande parte do momento performativo das aulas neste período. Relembrou-se para isso a estruturação realizada no período anterior – introdução, primeira parte temática, momento cadencial, segunda e terceira partes temáticas contrastantes em andamento e carácter.

Da introdução e da primeira parte temática, *Allegro Moderato*, foram selecionadas as passagens tecnicamente mais complicadas (c. 7-8 e 64-73). Estes dois trechos com a indicação de *accelerando*, foram estudados a uma velocidade lenta e com todas as marcações de dedilhações alternativas necessárias agilizando a passagem e colocando-a gradualmente mais rápido.

Relativamente ao momento cadencial (c. 73-82), é dada ao aluno uma sugestão metronómica de aproximadamente 60 bpm. Esta indicação foi importante pois ao princípio, e de forma errada, o aluno interpretou a passagem sem grande noção de pulsação. Após esse *feedback*, alguns ajustes nas notas *apoiato*, e as indicações de dedilhações auxiliares para os tremolos (c. 80-82), o aluno interpretou o momento com um carácter decidido, mas contemplativo, indo ao encontro da ideia principal do compositor.

Nas aulas em que o aluno C estudou o segundo trecho temático, *Lento* (c. 83-94), pôde estar em contato com uma linguagem inspirada maioritariamente no fado português. A primeira abordagem, ao contrário das realizadas nos trechos anteriores, não teve ajuda do metrónomo. A maleabilidade da pulsação e carácter quase melismático foram características compreendidas pelo aluno após audição do trecho da gravação da *Fantasia N.º 2 “Arco-Íris”*. Marcaram-se na partitura os pontos de ligeiros *cedendos*, de paragens/suspensões, de avanços bruscos no tempo e de apoios/*tenutos*. O aluno conseguiu então entender que a noção de pulsação não podia ser perdida, mas sim flexibilizada consoante as características

da melodia e também com margem para o gosto pessoal. A partir do compasso 91 foi explicado o momento de viragem para a parte temática final e a necessidade de, nesse momento apenas, regressar a ideia de pulsação firme com apoios de 4 em 4 notas.

O último trecho temático (c. 95-133) foi sendo estudado utilizando grande parte das aulas o metrónomo. Este trabalho técnico foi sendo realizado com calma, após uma divisão frásica e marcação de respirações curtas ou longas de forma a controlar o ar utilizado. Esta última estratégia referida proveio da necessidade de encontrar pontos de relaxamento e conclusão frásica, dadas as quase inexistentes pausas ou quebras sonoras em toda a página. Encontraram-se dedilhações alternativas para passagens técnicas rápidas e mais virtuosas, descurando um pouco a afinação, não tão necessária, como por exemplo as laterais direitas para as notas  $Si_3$  e  $Sol_3$  (c. 100-101). A agógica foi abordada de seguida e todos as acentuações e pontos de apoio foram trabalhados e equilibrados dando o carácter leve e dançante muito característico deste tipo de música ligeira portuguesa. Após todo este detalhe foi lançado o desafio ao aluno de nas últimas aulas gravar a interpretação geral conciliando todas as aprendizagens e entendendo o contraste entre os diferentes andamentos. O aluno C realizou a tarefa com sucesso e conseguiu uma performance sólida com uma linguagem clara e o carácter bastante próximo do pretendido.

O trabalho realizado com o aluno C durante o terceiro período foi bastante enriquecedor e produtivo. Demonstrou, com regularidade e solidez, tratar-se de um aluno interessado nas aprendizagens e na sua própria evolução. De salientar também a capacidade de trabalho, a organização do estudo individual e a curiosidade de ouvir, pesquisar e entender as linguagens inerentes à música de Duarte Pestana. Em suma, pode referir-se que as estratégias implementadas pelo professor ajudaram a que a evolução pedagógica do aluno fosse sendo desenvolvida de forma equilibrada e consistente.

## **5. Análise Crítica da Atividade Docente**

No decorrer deste estágio foi realizada uma autoavaliação da atividade docente, quer a nível pedagógico como a nível da organização da aula. Foram estabelecidos os conteúdos adequados às atividades e estratégias utilizadas, o que obrigou o mestrando a um sistemático trabalho de preparação das aulas lecionadas. Foram gravadas as nove aulas no âmbito da observação do estágio e nestas aulas, foram aplicados os estudos do projeto de investigação.

As atividades mostraram-se adequadas ao cumprimento dos conteúdos programáticos e ao nível de evolução dos alunos, tendo conseguido cumprir grande parte das estratégias estabelecidas. Enquanto pedagogo conseguiu-se equilibrar a nível de tempo os diferentes momentos ao longo da aula, dando espaço ao aluno para reagir, implementando assim as atividades e estratégias com sucesso.

No que diz respeito à organização das aulas lecionadas, de um modo geral foi cumprida a sequência das atividades/estratégias previstas nos planos de aula, pontualmente alterada de acordo com as capacidades e desenvolvimento musical de cada aluno.

Procurou-se ainda sensibilizar os alunos para a importância de dar continuidade ao ensino da música portuguesa, neste caso específico, na música de Duarte Pestana. Foram abordados os efeitos pedagógicos benéficos que provieram do contato com este repertório e com a implementação dos estudos os alunos ficaram a conhecer o percurso biográfico, profissional e o repertório do compositor.

É importante referir que a aplicação destes três estudos, a sua vertente didática e tudo o que pedagogicamente envolveu a sua adaptação, desempenhou um claro papel de crescimento pessoal como professor pois foi necessário ser mais exigente musicalmente e fazer uma abordagem específica e fundamentada das raízes deste repertório.

Da mesma forma, sublinha-se a importância dos conteúdos lecionados na unidade curricular Estágio do Ensino Especializado e da ajuda indispensável do professor orientador para o aprofundamento de conhecimentos pedagógicos, de didática e conseqüentemente uma maior consolidação deste relatório.

## Secção II – Investigação

### 1. Descrição do Projeto de Investigação

No final dos anos 30 [Duarte Pestana] começou a compor para a banda filarmónica destacando-se do estilo convencional associado a estas formações pelo elevado virtuosismo patente em toda a obra musical. Compositor reconhecido pelas Marchas e Fantasias, de particular densidade harmónica e modulações constantes, a sua obra exige, dos músicos filarmónicos, apurados recursos técnicos e artísticos. (Martins e Santos 2010, p. 998)

O tema deste projeto de investigação intitulado *Adaptação da Música de Duarte Ferreira Pestana para o Ensino do Clarinete* surge da necessidade de proporcionar aos clarinetistas a possibilidade de estudar e aproximar o legado musical deixado pelos compositores portugueses ao ensino básico e secundário do clarinete.

A motivação na escolha deste compositor, surgiu pelo facto de apreciar a sua escrita para o clarinete que explora de uma forma natural as suas competências técnicas e expressivas, levando em conta que em muitas das suas obras originalmente escritas para bandas sinfónicas, foram realizadas versões facilitadas para a qualidade artística dos intérpretes das bandas filarmónicas (maioritariamente amadores).

De entre algumas investigações consultadas e com objetivos semelhantes (o de moldar e adaptar a linguagem musical tradicional portuguesa ao ensino da música), esta destaca-se por incidir na escrita musical de um compositor em concreto assim como utilizar uma pesquisa biográfica do mesmo para credibilizar e completar o processo de adaptação. Devido então à inexistência de edições das obras deste compositor direcionadas para o ensino do clarinete, o objetivo principal compreende a adaptação de três estudos retirados da música do repertório relevante para Orquestra de Sopros de Duarte Pestana.

Existem já algumas investigações e dissertações ligadas a este assunto pelo que serão objeto de estudo e análise na revisão de literatura assim como enquadradas como ferramenta de pesquisa.

## 2. Metodologia da Investigação

A metodologia escolhida para a presente monografia teve em conta a especificidade da investigação e as vertentes compreendidas na mesma.

Do ponto de vista da vertente teórica, o percurso metodológico inclui uma revisão bibliográfica inicial com o objetivo de entender o panorama geral e definir as principais linhas condutoras da investigação. Ainda nesse processo, e para o estudo da biografia do compositor, utilizaram-se como recurso entrevistas de personalidades relevantes para o tema. As mesmas foram do tipo semiestruturadas pois resultaram de respostas a perguntas previamente preparadas tendo em conta o tipo de contato da pessoa com o compositor. Foram então feitas duas entrevistas, a Américo Pestana, filho primogénito de Duarte Pestana, e ao professor Hernâni Petiz Figueiredo, investigador e autor da dissertação de mestrado *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Ferreira Pestana* – ferramenta imprescindível no estudo do compositor.

Para a entrevista ao professor Hernâni Figueiredo, devido às limitações impostas pela pandemia, foram enviados um documento de contextualização da investigação com os principais objetivos e um pequeno resumo acompanhado do guião semiestruturado previamente realizado. Estes envios e a consequente resposta ocorreram via correio eletrónico. Já na entrevista presencial realizada a Américo Pestana, a recolha dos dados foi feita em suporte áudio, pelo que não se utilizou nenhum processo específico de análise dos conteúdos. Em ambos os guiões (v. Apêndices F e G) explicitam-se o tema de investigação, o entrevistado, o objetivo geral, o local e o dia/hora da realização das entrevistas. Por último, foram apresentados os dados recolhidos nas entrevistas e analisados os resultados (v. Apêndice H e I).

Após o aprofundamento da biografia do compositor e de forma a obter resultados mais palpáveis com recurso ao estágio foram então realizados três estudos para clarinete. Estes resultam da adaptação de diversos temas das Fantasias para Orquestra de Sopros, cada um baseado numa Fantasia, excetuando o primeiro que contém material temático de duas. No sentido de levar estas peças ao encontro das dificuldades e necessidades pedagógicas de cada

aluno, os estudos foram realizados para três níveis diferentes: o *Estudo N.º 1*, para um nível elementar (1º ao 3º graus de ensino) contém material temático da *Fantasia N.º 3 “Abraço a Portugal”* e da *Fantasia N.º 5 “Paisagem Ribatejana”*; o *Estudo N.º 2*, para um nível intermédio (4º ao 6º graus), é baseado na *Fantasia N.º 1 “Uvas do Douro”*; finalmente, o *Estudo N.º 3*, para um nível avançado (7º e 8º graus, podendo incluir o 6º grau, consoante o nível do aluno), compreende os principais momentos clarinetísticos da *Fantasia N.º 2 “Arco-Íris”*.

Para o desenvolvimento do projeto foi necessário fazer uma análise de todas as seis Fantasias. Após ouvidas as gravações, e com a devida autorização do autor, estipularam-se como principais ferramentas de seleção temática as reduções para quatro pautas do professor Hernâni Petiz Figueiredo, presentes no final da dissertação de mestrado *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros*.

Finalmente, depois de realizados todos os processos de seleção, adaptação e edição dos três estudos, foram postos em prática com cada um dos alunos dos três níveis do estágio do ensino especializado e analisados todos os efeitos dessa experiência pedagógica.

A pertinência desta investigação assenta também no facto de não existir nenhum estudo ou trabalho acerca da vertente pedagógica e nem qualquer adaptação didática dos temas de Duarte Pestana para o ensino do clarinete. Realço, no entanto, que a investigação que aborda a adaptação da música tradicional portuguesa, pelo professor cooperante Daniel Frazão, serviu como inspiração para a escolha desta prática. Foram encontrados aquando da revisão bibliográfica outros documentos sobre a aplicação da música tradicional na educação musical, mas de Duarte Pestana não foram encontrados nenhuns registos.

Foi dada expressão ao objetivo inicial desta investigação criando as ferramentas de auxílio pedagógico contextualizadas com uma pesquisa biográfica aprofundada do seu autor principal, Duarte Pestana, esperando com isto dar um contributo que seja útil e sobretudo inovador à aprendizagem do clarinete em Portugal.

### 3. Revisão da Literatura

Com o intuito de afunilar e contextualizar o processo de investigação foram consultados vários autores. Como ponto de partida foram pesquisadas e analisadas obras literárias/dissertações de mestrado e fontes bibliográficas de cariz digital (blogues, páginas de internet) que não só abordam aspetos da vida e da obra do compositor Duarte Pestana como estudam a utilização da música tradicional portuguesa no ensino da música de forma generalizada. Foram também pesquisadas obras para inspiração e livros acerca do processo de adaptação musical e de forma a encontrar principais focos de investigação foram feitas entrevistas semiestruturadas a personalidades entendidas como essenciais.

Salwa Castelo-Branco, na sua obra intitulada *Enciclopédia da Música Portuguesa no Século XX* (2010), dividida em quatro volumes (A-C; C-L; L-P e P-Z), aborda os principais estilos musicais em Portugal no século passado. São analisados os géneros e estilos musicais desde a música erudita à música pop-rock, passando pela música popular, música folclórica etc. São também abordados as práticas expressivas mais significativas e os meios de comunicação de massa que tiveram impacto nos domínios musicais analisados, sobretudo a edição de música impressa, a indústria fonográfica, a rádio e o cinema. Nesta enciclopédia, no terceiro volume, foi retirada para a investigação a entrada “Pestana, Duarte” que o salienta como um compositor de linguagem virtuosística, densidade harmónica e modulações constantes.

Manuel Jerónimo, na sua tese de doutoramento sobre *Leonel Duarte Ferreira – vida e obra musical* (2013), aborda a biografia do professor, maestro, transcritor e compositor português que nasceu em 1894 e faleceu em 1959. Exibe também um estudo da sua técnica de composição descrevendo as principais características da sua linguagem artística e realiza a catalogação de todo o seu legado de obras. A obra serve como inspiração para a estruturação e organização assim como para os processos de investigação a utilizar para a componente biográfica.

Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira e Castro no livro *História da Música Portuguesa* (1991) abordam as principais vertentes da música em Portugal assim como a sua evolução no panorama artístico geral dos diferentes períodos da história do nosso país.

Manuel Pedro Ferreira coordena uma equipa de alguns dos mais reputados musicólogos e edita *Dez Compositores Portugueses* (2007). Trata-se de um livro que dá a conhecer os compositores portugueses que marcaram o horizonte estético no séc. XX através da vida e obra de dez considerados dos mais relevantes. Entre eles destacam-se Emmanuel Nunes, Joly Braga Santos, Jorge Peixinho, Luís de Freitas Branco, entre outros.

No livro *Luís de Freitas Branco* (2007), os autores Ana Telles e Alexandre Delgado convidam os leitores a aprender mais acerca do compositor através de uma aprofundada investigação biográfica e musicológica, incluindo um conjunto de fotografias e documentos quase inacessíveis. Numa abordagem do universo da verdadeira aristocracia musical, como foi o de Luís de Freitas Branco, é possível entender-se o contexto de vida do herdeiro de uma das melhores tradições humanistas e responsável pela abertura da música portuguesa à modernidade.

José Machado, no seu livro *Jorge Peixinho: In Memoriam* (2002), aborda a vida e obra daquele que acredita ser um dos melhores compositores portugueses de todos os tempos. Tem também como objetivo divulgar por todos os meios possíveis a sua música, para melhor conhecimento e fruição do que refere ser um verdadeiro tesouro nacional.

Da enciclopédia *The New Grove - A Dictionary of Music and Musicians* (2001), dicionário com todos os termos relacionados com a música ocidente coordenado por Stanley Sadie, com o intuito de definir a tipologia musical e entender a base das obras escolhidas como fonte temática definiu-se “Fantasia”.

Hernâni Petiz Figueiredo, na sua dissertação de mestrado *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Ferreira Pestana* (2007), elabora uma análise cuidada da forma, dos temas e motivos e de aspetos tímbricos e harmónicos, bem como aspetos orquestrais presentes nas Fantasias para banda do compositor. Dá também a conhecer a vida do compositor que considera ignorado e posto de parte da História da Música Portuguesa assim como estabelece uma ligação entre a obra de Duarte Pestana com a música popular portuguesa. Esta obra é fundamental no processo metodológico da presente investigação na medida em que as reduções para quatro partes das Fantasias escolhidas, gentilmente cedidas

pelo professor Hernâni Petiz Figueiredo, que foram utilizadas como base para a transcrição e adaptação para clarinete solo dos três estudos.

Daniel Frazão, na sua dissertação de mestrado *A Música Tradicional Portuguesa adaptada para o Ensino do Clarinete* (2016), elabora e coloca em prática nove estudos para clarinete solo baseados em melodias do *Cancioneiro Popular Português* compilado por Michel Giacometti com colaboração de Fernando Lopes-Graça. O processo de investigação-ação tem como principal objetivo compreender a importância e influência pedagógica do contato dos alunos do ensino básico de clarinete com repertório baseado nas nossas raízes culturais e etnomusicológicas.

Bruno Pascoal, na sua dissertação de mestrado *A música popular portuguesa no contexto educacional do eufónio* (2018), aborda que verificou uma profunda falta de conhecimento da música popular portuguesa por parte dos alunos dos conservatórios onde lecionava. Cria então uma ferramenta pedagógica atrativa para os alunos através da utilização de alguns temas populares que permitem o aperfeiçoamento dos conhecimentos técnico-musicais dos alunos sem esquecer a importância cultural da música popular portuguesa. Procede por último a uma reflexão acerca da importância da temática.

Luís Espadana, no seu relatório de estágio de mestrado *Estudo sobre a utilização de música portuguesa no ensino do clarinete* (2018) realiza um trabalho numa perspetiva mais programática tendo como objetivo averiguar o grau de utilização de repertório de compositores portugueses (mais contemporâneos) na disciplina de clarinete, no ensino vocacional e profissional. Realiza uma análise aos programas da disciplina de clarinete dos estabelecimentos de ensino da música oficiais com o objetivo de propor estratégias para que o repertório português seja mais divulgado e interpretado pelos clarinetistas em Portugal.

Fez sentido então pesquisar acerca de Michel Giacometti, que com a colaboração de Fernando Lopes-Graça, edita o *Cancioneiro Popular Português* (1981). No cancionário o autor faz algumas observações sobre a música tradicional portuguesa, e compila toda uma série de registos escritos das músicas recolhidas “no terreno” pelo próprio.

De forma a conseguir maior parte da informação biográfica do compositor da forma mais credível possível foi fulcral o privilegiado contato com a família Pestana e a entrevista ao filho primogénito Américo Ferreira Pestana (v. Apêndice H). Foram gentilmente cedidas fotografias, folhas de sala, partituras originais e manuscritas, assim como uma visão geral nos clarinetes que eram de Duarte Pestana. Foi novamente referida a dissertação *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Pestana* e entendida como necessária uma entrevista ao seu investigador.

No seguimento de constatar a pertinência da investigação, averiguar a sua credibilidade científica e conseguir recomendações para a sua continuidade entrevistou-se então Hernâni Petiz Figueiredo, o autor da dissertação supramencionada e estudioso das obras de Duarte Pestana para Orquestra de Sopros (v. Apêndice G). As reduções para quatro pautas foram essenciais para o processo de seleção na adaptação dos estudos.

Durante o processo de pesquisa biográfica, de entre algumas páginas *online* consultadas é importante referir o blogue “Ruas de Lisboa” da autoria de Agostinho Paiva Sobreira que contem duas entradas acerca da F.N. A. T. e a importância que a mesma teve na vida de Duarte Pestana<sup>41</sup>. Ao constatar que o autor foi membro da referida fundação, teve contato direto com o maestro inclusive tendo-o entrevistado para uma revista tornou-se essencial realizar um contato via correio eletrónico e pedida a colaboração possível para esta investigação.

De forma a credibilizar a elaboração dos estudos e aproximá-los aos níveis de dificuldade de cada grau pretendido consultaram-se, para além do programa da disciplina de Clarinete conservatório Canto Firme onde leciono programas disponíveis *online* dos conservatórios Orfeão de Leiria e do Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga. Tomou-se como principal prioridade selecionar e analisar aspetos tais como as tonalidades estudadas em cada grau de ensino, a dificuldade das obras a trabalhar, e por consequência, os níveis de exigência pretendidos.

---

<sup>41</sup> Sobreira, A. P. (2012, maio 26). RUA VÍTOR CORDON [XVII] (postado em <https://aps-ruasdelisboacomhistrria.blogspot.com/2012/05/rua-vitor-cordon-xvii.html>)

Para alguma inspiração sobre o processo de adaptação a realizar consultou-se a obra de Béla Kovács, *Hommages*, que contem nove peças para clarinete solo escritas com o principal objetivo de homenagear nove diferentes compositores mantendo de cada um o estilo, identidade própria e pequenos traços da linguagem composicional.

## **4. Biografia de Duarte Ferreira Pestana**

### **4.1. 1911-1925: Gouveães - Antecedentes Familiares, Infância e Primeiros Passos na Música**

Duarte Ferreira Pestana nasceu no lugar de Tões, concelho de Armamar e distrito de Viseu, a 21 de fevereiro de 1911. No seio de uma família humilde foi o segundo filho, de entre 6 irmãos, de Dimas Ferreira da Silva e de Beatriz da Conceição Gouveia. Revelou desde novo, aquando da sua entrada para a banda de música local em Gouveães, apetência natural para a música, mas, para abordar a história de Duarte Ferreira Pestana é necessário recuar no tempo bem antes do seu nascimento.

A música iniciou-se enquanto constante na vida da família Pestana com o avô de Duarte, Manuel Ferreira, que apesar de ser alfaiate de profissão nutria um forte gosto pela música. Esta geração da família vivia no final do séc. XIX e residia numa humilde casa na aldeia de Gouveães, concelho de Tarouca. Numa ida à cidade de Lamego, e numa época conturbada da monarquia portuguesa, uma equipa do exército estava pelas ruas da cidade a recrutar à força cidadãos jovens. Manuel Ferreira acabou por ser recrutado e o gosto pela música ficou posto de parte, assim como o pífaro de lata que comprou na Feira de Lamego, no dilema de “ou almoçar, ou comprar o pífaro”, porque as suas finanças não davam para as duas coisas.

Em 1877, saído do exército e de volta à sua profissão, decidiu com mais alguns habitantes de Gouveães fundar a banda local da aldeia. Teve dois filhos, Américo Ferreira que viria mais tarde a ser um dos principais pedagogos de Duarte e Dimas Ferreira da Silva, o seu pai.

Do casamento de Dimas Ferreira da Silva com Beatriz da Conceição Gouveia nasceram catorze filhos dos quais, tendo em conta as parcas condições médicas que existiam na altura, chegaram seis à idade jovem: Cristalda, Duarte, Diniz, Ângelo, Amadeu e Adácio (v. Apêndice J).

É impossível abordar a biografia de Duarte Ferreira Pestana sem também cruzar os seus eventos de vida com os dos seus irmãos, com os quais foi sempre mantendo um vínculo

familiar e também profissional, no caso dos irmãos que tal como ele seguiram a mesma carreira da música.

Duarte Ferreira Pestana cresceu como uma criança normal e teve o seu primeiro contato com a música aos sete anos de idade com o avô Manuel Ferreira, na Banda de Gouviães. Começando pelo flautim e passando depois para o clarinete era conotado pelos irmãos e pelos restantes membros da banda como um prodígio desde novo. Os irmãos Diniz, Ângelo, e Adácio acabaram por seguir as passadas de início na música do irmão Duarte mas apenas Diniz se estabeleceu no seu instrumento, contrabaixo de cordas, enquanto Ângelo e Adácio foram tocando os instrumentos à medida das necessidades de instrumentação da banda. Dimas Ferreira da Silva, pai dos irmãos Pestana foi também maestro da Banda de Gouviães mesmo nunca tendo tocado qualquer instrumento e faleceu quando Duarte tinha 14 anos.

#### 4.2. 1926-1934: Porto – Início de Vida Profissional, Formação e Constituição de Família

Com o desaparecimento do pai, Duarte adotou o lugar de figura paterna para os irmãos. Com o intuito de melhorar a qualidade de vida para si e para a família viu na sua apetência musical o caminho para uma vida melhor. Com a ajuda do tio Américo Ferreira<sup>42</sup>, conceituado trompetista no Porto, com 15 anos ingressou na Banda de Música dos Bombeiros da cidade mudando a sua vida para lá. Em 1926 e ao mesmo tempo que começa a preparar-se para viver unicamente da música entrou também para o Conservatório de Música do Porto onde aprimorou a prática do clarinete com o professor Capitão António Alves e também a teoria musical em solfejo e composição.

Dois anos depois realizou as provas e entrou para a Banda da Guarda Nacional Republicana (doravante BGNR) no seu instrumento, clarinete. Algum tempo depois, quando a mesma banda se extinguiu foi recolocado na Banda do Regimento de Infantaria 18 do Porto (doravante RIP N.º 18), onde trabalhava o seu tio Américo e que ensaiava na sede do atual Quartel General da Região Norte (fig. 1).



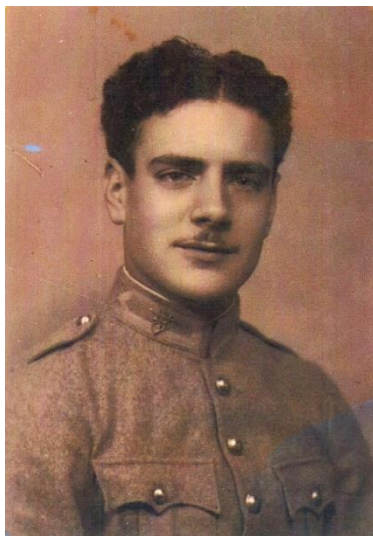
**Figura 1** - Duarte Pestana (em 1934), Furriel da Banda do RIP N.º 18

---

<sup>42</sup> O tio de Duarte era conhecido por “cola tudo” dadas as suas competência e fama junto do seu círculo profissional. As competências eram tais que o maestro da banda, na altura o Capitão Fão, quando existiam solos de trompete dava entrada e deixava de dirigir dando total liberdade a Américo para terminar o solo. Veio a ser padrinho do primeiro filho de Duarte a quem deu o mesmo nome, Américo Ferreira.

Nesta banda iniciou-se como soldado raso, posto militar mais baixo da hierarquia militar, chegando por esforço e talento ao posto de Furriel.

Durante o período em que viveu no Porto, entre 1926 e 1935, Duarte Pestana conseguiu levar para perto de si o irmão Diniz (fig. 2), que ingressou em contrabaixo de cordas na Banda do RIP N.º 18. Entretanto conheceu a mulher que viria a ser sua esposa, Ana Saraiva.



**Figura 2** - Diniz Pestana (em 1936), contrabaixo na Banda do RIP N.º 18

De uma família abonada, os Saraiva, e segunda filha de três irmãos, Ana adotou o apelido Pestana aquando do seu casamento com Duarte levando o marido para viver na sua casa. José Saraiva, sogro de Duarte, era dono de uma mercearia de tamanho respeitável assim como de um bairro de vivendas que alugava em São Mamede Infesta. Começando com o casamento uma nova fase da sua vida, teve dois filhos, Américo e Beatriz. O filho mais velho, Américo, descreveu em entrevista para esta investigação (v. Apêndice H) um pouco do estilo de vida que tinham na casa da família Saraiva:

Lembro-me perfeitamente que a mobília da sala de visitas era palhinha da Itália, tal era o desafio financeiro. Portanto os três filhos deles, a minha mãe e os irmãos [Abílio e Maria Saraiva], viviam todos na mesma casa, chegando a mesa de almoço e jantar, que tinham sempre sopa, prato de peixe e prato de carne, a ter catorze cadeiras ocupadas todos os dias. (p. 162-163)

### 4.3. 1935-1956: Lisboa – Ascensão do Clarinetista, Compositor e Maestro



**Figura 3** - Duarte Pestana (em 1935), 2º Sargento na BGNR de Lisboa

Em 1935 foi aberto concurso para uma vaga de clarinete na Banda da Guarda Nacional Republicana de Lisboa, à qual decidiu concorrer. Chegou então aos ouvidos de Duarte por um membro da banda que os outros três concorrentes decidiram desistir da vaga quando souberam da sua pretensão. Na realidade foi ele que ficou com a vaga ficando no posto de 2º sargento<sup>43</sup> (fig. 3). Do naipe de clarinetes da BGNR, dirigida pelo Capitão Lourenço Alves Ribeiro, faziam já parte nomes como os Sargentos Silva Dionísio<sup>44</sup>, Agostinho Romero e Saraiva.

Deixando para trás uma vida de requinte e algum luxo no Porto, os Pestana vieram residir em 1935 para a Travessa do Sacramento<sup>45</sup> em coabitação com Carlos Saraiva, clarinetista e colega de Duarte na BGNR. Foi nesta casa simples e humilde que os filhos passaram grande parte da sua infância e Duarte os primeiros anos em Lisboa enquanto fazia conhecimentos no seu

---

<sup>43</sup> Na Banda do Regimento de Infantaria no Porto já tinha passado do cargo de Furriel para 2º Sargento mas não abrindo vagas para a Banda não subiu logo de cargo, apenas quando ingressou na GNR em Lisboa.

<sup>44</sup> Manuel da Silva Dionísio (1912-2000) foi clarinetista, professor e sob a sua direção a BGNR atingiu um dos períodos mais áureos, entre 1960 e 1973. Pertenceu também aos quadros da F.N.A.T./Inatel (1973-1987) e foi durante a sua passagem por este organismo que o mesmo teve a fase mais profícua em termos de apoio à música amadora, particularmente às filarmónicas.

<sup>45</sup> Hoje Travessa do Sacramento a Alcântara que liga a Rua das Necessidades à Rua do Sacramento, em Lisboa.

ramo, trabalhava como clarinetista profissional e realizava as suas primeiras composições formais.

Desde que iniciou os estudos no Conservatório do Porto na classe de composição Duarte pôde aprimorar competências musicais de escrita musical, desenvolvimento melódico e orquestração. Tendo sido desde logo conotado pelos irmãos como um compositor de escrita musical rápida e corrente ficou responsável por musicar algumas brincadeiras que aconteciam nas idas de Lisboa a Gouviães todos os verões para ver a família e é neste contexto que nasce a primeira grande obra para banda de Duarte Pestana.

A primeira obra a ser registada na Sociedade Portuguesa de Autores não foi pensada primeiramente para a BGNR ou sequer para uma grande formação de sopros. Aquando da ida da família para Lisboa nasceu a tradição de passar todos os verões, pelo menos os meses de setembro, em Gouviães com a família. Nessa altura Duarte, os seus irmãos, o primo Mário<sup>46</sup> e alguns conterrâneos membros da Banda de Gouviães juntavam-se a tocar e a inventar obras em conjunto. Na entrevista realizada (v. Apêndice H), Américo Pestana reforça:

Naquela altura não existia qualquer tipo de distrações para a população da terra e o momento em que os irmãos Pestana se juntavam era sempre uma festa. Na altura, os quatro irmãos do meu pai e o primo Mário eram solteiros e as famílias da aldeia viam neles uma oportunidade de escape das suas filhas casadoiras irem para a cidade. Os ricos da região convidavam então os solteirões diversas vezes para as suas casas e desses episódios surgiram histórias engraçadas e caricatas. (p. 165)

Na ocasião de um teatro musicado organizado pela família na “Casa do Paço”<sup>47</sup> com o intuito de entreter a população através de uma certa caricatura desses episódios, Duarte e os irmãos compuseram em conjunto uma brincadeira em conjunto. Duarte compôs a música para os instrumentistas e com base em temas cantados nas vindimas, o seu primo Mário escreveu o argumento da história e os restantes tocaram e representaram.

---

<sup>46</sup> Mário Ferreira era saxofonista na Banda do RIP nº18 e filho de Américo Ferreira, tio e mentor de Duarte.

<sup>47</sup> A única quinta que existia em Gouviães era propriedade do tio de Duarte (irmão da mãe Beatriz). De acordo com Américo Pestana era um terreno bastante grande com videiras. A quinta estava quase sempre vazia pois o tio possuía uma casa em São Romão perto de Armamar e confiava o local à família Pestana.

Dessa “teatrada” na qual Duarte utilizou não só as competências musicais que aprendeu no conservatório, mas também a sua vocação natural na seleção e orquestração dos temas, nasceu pouco tempo mais tarde a primeira Fantasia para Orquestra de Sopros para a Banda Sinfónica da GNR com o mesmo título – *Uvas do Douro*.

Continuando a desfiar a história de vida de Duarte Ferreira Pestana e após abordar a história por detrás da primeira obra original registada é importante continuar por referir que a BGNR foi grande impulsionadora do início e desenvolvimento das suas práticas composicionais a partir de 1935. Graças ao pedido da primeira Fantasia e das outras que lhe seguiam Duarte teve a oportunidade de compor para uma banda que no panorama musical da altura tinha uma performance muito acima da média das bandas civis. Desta forma e com um agrupamento com estas capacidades à sua disposição Duarte continuou ao longo dos anos a melhorar e densificar a sua técnica de escrita de forma completamente autodidata.

Uma vez efetivo na BGNR e promovido ao cargo de 1º sargento em 1937, Duarte começou a realizar a ideia há muito concebida de trazer os irmãos músicos para junto de si, o Ângelo e o Adácio que estavam em Gouveães e o Diniz que ainda estava no Porto. Os três concorreram à BGNR, porém não existiam na altura vagas para o quadro de efetivos. A dada altura e depois de discutido entre alguns membros da banda foi criado um departamento chamado Pupilos da Banda da Guarda através do qual Adácio entrou. Ângelo foi logo admitido (sem concurso) para o naipe de fagotes, pois o solista do naipe e 1º Sargento Barroso tinha manifestado o desejo de se reformar. Mas, antes disso assumiu o “encargo” de ensinar Ângelo e, tempos depois, delegou a execução de solos ao seu pupilo, com a concordância do Chefe da Banda. Diniz não foi pupilo, pois foi admitido por concurso para uma vaga aberta no naipe de contrabaixo.

Após ter cumprido mais uma vez um papel paternal de apoio e encaminhamento dos irmãos na construção de uma vida estável e próspera Duarte continuou a dar cartas como clarinetista. Em conjunto com Saraiva, Dionísio e Romero ficaram conhecidos como os “quatro leões” porque como referiam muitos quando tocavam a mesma linha melódica em vez de quatro clarinetes soava apenas como um de forma uniforme, intrínseca e sem quaisquer ensaios. O capitão Lourenço Alves Ribeiro chegava a dispensar os clarinetistas dos ensaios, em conjunto

também com Silva Dionísio, para que fossem realizar os outros trabalhos necessários. Um deles era fazer cópias e transcrições de obras musicais à mão, tarefa na qual Duarte era também exímio pois tinha uma escrita musical corrida, sem correções e perfeita, como é perceptível nas obras originais que chegaram aos dias de hoje.

Toda a fama que Duarte foi ganhando rapidamente se alastrou às orquestras de Lisboa. Na época existiam todos os anos duas sessões consecutivas da temporada de Ópera, uma no Teatro Nacional de São Carlos, para a alta sociedade na qual o público ia vestido de gala e outra no Coliseu dos Recreios. A orquestra que tocava era formada pelos instrumentistas de cordas da Orquestra da Emissora Nacional e pelos instrumentistas de sopro da BGNR dos quais fazia parte Duarte Pestana. Aquando da entrevista para esta investigação o filho (v. Apêndice H), Américo Pestana, relatou um episódio que assistiu que não só marcou um ponto de viragem na vida profissional de Duarte Pestana como denotou o seu talento enquanto clarinetista.

Quem ia assistir a estas récitas [no Coliseu] eram entre muitas pessoas, as famílias dos músicos da orquestra, do coro e alguns músicos, que até levavam os cadernos com as composições para seguir à luz de uma lanterna. E então, no dia em que o meu pai tocou o solo da ária de Puccini [da ópera *Tosca*<sup>48</sup>] mais conhecido como “o adeus à vida”<sup>49</sup>, eu estava lá. (...) Quando se interpretam as árias aplaude-se o cantor, não a orquestra, mas, neste caso, mesmo antes de poderem dar continuidade à ópera, a plateia rompeu em palmas a seguir ao solo e o maestro teve que interromper para agradecer. O previsto era ter sido o Romero a fazer o solo, mas adoeceu nesse dia. (p. 166-167)

Após esta performance com contornos inéditos Ricardo Covões, político, empresário e responsável pelo Teatro de São Carlos e pelo Coliseu dos Recreios, convidou-o para ficar à frente de um projeto que pretendia levar a ópera e a linguagem musical erudita mais próxima de todas as camadas da população – as operetas<sup>50</sup> no Coliseu. Duarte escrevia a música para

---

<sup>48</sup> Ópera em três atos com libreto de Giacosa e Illica, baseado na peça de Sardou, *La Tosca* (1887), composta em 1898-99.

<sup>49</sup> *E lucevan le stelle* (E reluziam as estrelas) – A ária é cantada pelo barítono no terceiro ato intercalado pela mesma melodia tocada pelo clarinete solo.

<sup>50</sup> Opereta - ópera ligeira, de texto simples e feição popular.

o enredo já pré-definido e dirigia a orquestra, foi o primeiro grande desafio enquanto maestro e diretor musical.

Muitas portas se foram abrindo na área performativa tendo tocado em diversas orquestras como a do Rádio Clube Português, a do Teatro de São Carlos, do Teatro D. Maria II, da Emissora Nacional entre outras. Os irmãos foram acompanhando o irmão mais velho a par e passo enquanto avançavam nas graduações militares e davam também cartas nas orquestras de Lisboa, muitas vezes mesmo sem qualquer recomendação ou ajuda do irmão apesar das suas posições cada vez mais crescentes de direção e destaque.

O papel enquanto compositor de operetas e teatro de revista também foi dando frutos tendo se evidenciado a opereta *Lisboa é coisa boa* de 1951 que foi muito bem recebida pelo público e aclamada pela crítica (fig. 4 e 5).

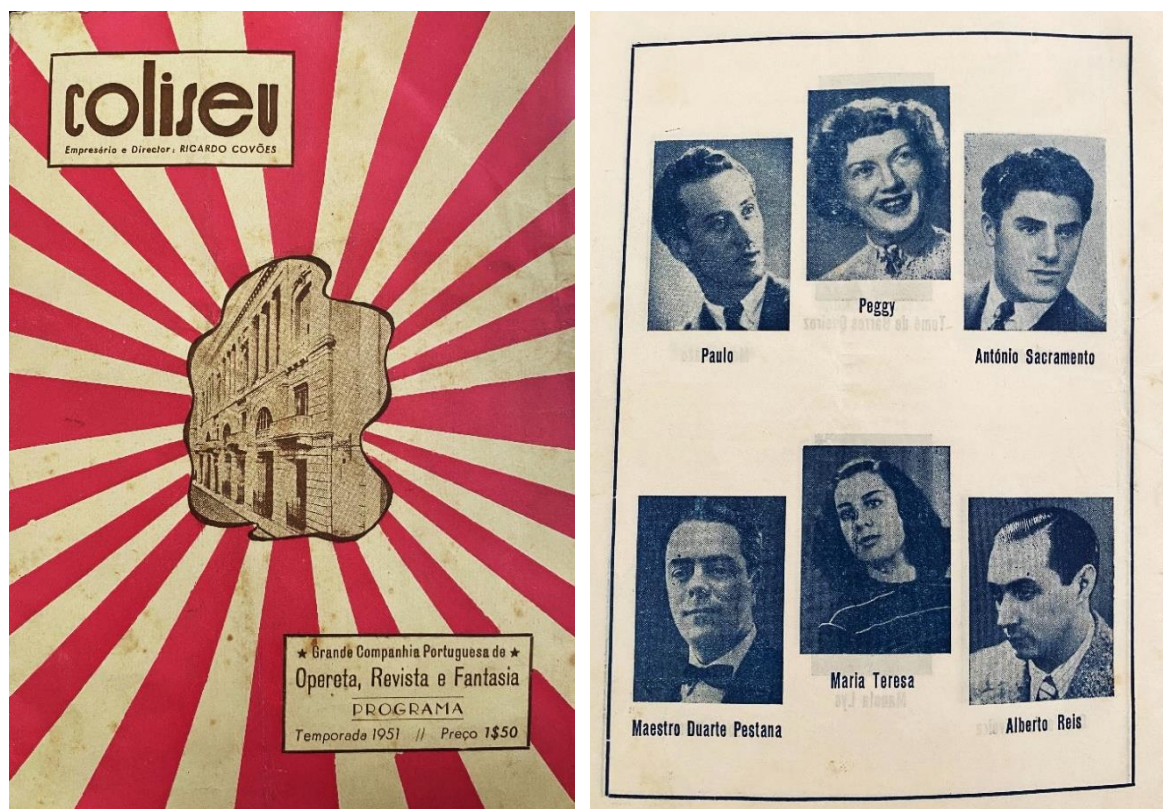


Figura 4 - Programa da Temporada de 1951 do Coliseu

O gosto pela música tradicional portuguesa, mais especificamente pelas danças populares e pelo fado, vinha já desde a infância tendo tido contacto com ela desde que deu os seus primeiros passos na Banda Musical de Gouviães. À medida que vai aprimorando as suas primeiras composições coloca-a sempre bem patente na maioria das suas obras. Desde a sua primeira Fantasia para banda, *Uvas do Douro* (1935), que Duarte não explorava a grande forma musical Fantasia/rapsódia para banda tendo composto um fado de concerto, *Fado sem palavras* (1937), um divertimento *Flocos de Neve* (1941), um quadro sinfónico, *Saudades da aldeia* (1945) e uma marcha, *Vestido de chita* (1948). Em 1952 foi desafiado pelos seus superiores da BGNR a compor uma segunda Fantasia de concerto, *Arco-Íris*, que Hernâni Petiz Figueiredo, classifica como grandiosa, complexa e um ponto de viragem no estilo composicional do compositor – “(...) foi criada a uma distância de 17 anos em relação à primeira Fantasia e num ano onde também foram registadas mais 17 obras na SPA. Como consequência, verificamos um maior amadurecimento (...) em relação à Fantasia anterior.” (Figueiredo, 2007, p. 64)



**Figura 5** - Os quatro irmãos Pestana (em 1951) num concerto no Coliseu  
Em cima, à esquerda Ângelo (fagote), à direita Duarte (clarinete), em baixo à esquerda Adácio (trompa) e à direita Diniz (contrabaixo de cordas)

#### 4.4. 1957-1974: Lisboa – Término da vida militar e F.N.A.T.

No final da sua carreira de músico militar, foi promovido de Sargento Ajudante (único na banda) a Alferes<sup>51</sup>, numa época em que existia a regra de que quando alguém era promovido para a gama de oficiais tinha de mudar de unidade. Então, Duarte com a promoção a Alferes passou da Banda da Guarda para o exército, mais precisamente para a Banda de Caçadores 5 (ensaiava no quartel próximo da penitenciária de Lisboa). Porém não ficou muito tempo nesse cargo decidindo reformar-se tempo depois. Passou à reserva e à atividade privada enquanto instrumentista de orquestra, maestro e compositor a tempo inteiro.

Em 1957 é nomeado maestro e diretor do Coro e Orquestra da F.N.A.T.<sup>52</sup> (doravante FNAT). Desde a fundação destes agrupamentos em 1937, aquando do início dos “Serões para Trabalhadores”<sup>53</sup> emitidos na Emissora Nacional, que os mesmos eram dirigidos pelo maestro Dias Pombo que adoecendo delegou o cargo a Duarte. Já tinha dirigido este mesmo agrupamento algumas vezes, nos momentos em que a condição de saúde de Dias Pombo não o permitia, e por isso a passagem de testemunho a 1 de junho de 1957 foi tranquila.

À frente do Coro e Orquestra da FNAT realizou concertos e espetáculos em diversas salas e locais do país. Os ensaios ocorriam três vezes por semana e mais os necessários com a orquestra, quando se sucediam atuações públicas. Todos os seus elementos eram puros amadores, inclusive alguns solistas, recebendo regularmente nomes de maior projeção do canto, da canção, do fado e de outros géneros culturais aquando dos “Serões para Trabalhadores”. De referir nomes como Simone de Oliveira, Madalena Iglésias, António Calvário, Tony de Matos, João Maria Tudela, Raúl Solnado, João Villaret, e até mesmo Amália Rodrigues.

Na regência de Duarte Pestana, o repertório foi escolhido “por forma a não maçar uns, nem descontentar outros” (Sobreira, 1965, p. 47-48) e desse modo, a par de canções folclóricas

---

<sup>51</sup> De acordo com a hierarquia da GNR o distintivo de Sargento Ajudante pertence à gama de Sargentos enquanto o de Alferes já pertence a uma gama superior, a de Oficiais.

<sup>52</sup> Fundação Nacional para a Alegria Trabalho (atual Inatel) criada em 1935 com o fim de criar as infraestruturas destinadas às atividades culturais, desportivas e recreativas dos trabalhadores e suas famílias.

<sup>53</sup> Serões culturais e recreativos para trabalhadores eram programas radiofónicos organizados pela antiga Emissora Nacional, em associação com a FNAT.

como rapsódias e danças populares o Coro interpretava, também, obras de consagrados compositores como por exemplo as “Danças Guerreiras” da ópera *Príncipe Igor*, a *Abertura 1812* de Tchaikovsky, a “Grande Marcha” da ópera *Aida* de Verdi, o “Coro dos Marinheiros” da ópera *Madame Butterfly* de Puccini entre outras. A única obra original de Duarte Pestana que fazia parte do repertório até 1965 era *Abraço a Portugal* - a Fantasia de concerto composta para a BGNR em 1953 que pretendia “dar um “cheirinho” das características musicais de cada província do Continente e do Ultramar” (Sobreira, 1965, p. 47-48). Realizou mais de duzentos arranjos e também originais nesses e nos anos que se seguiram tendo registado mais 110 obras originais na SPA, para o Coro e Orquestra da FNAT, para a Orquestra do Coliseu (que ainda dirigia) mas também resultados de encomendas privadas. Mas é consensual que a obra que gerou mais alvoroço foi a marcha patriótica *Angola é Nossa* (fig. 6).

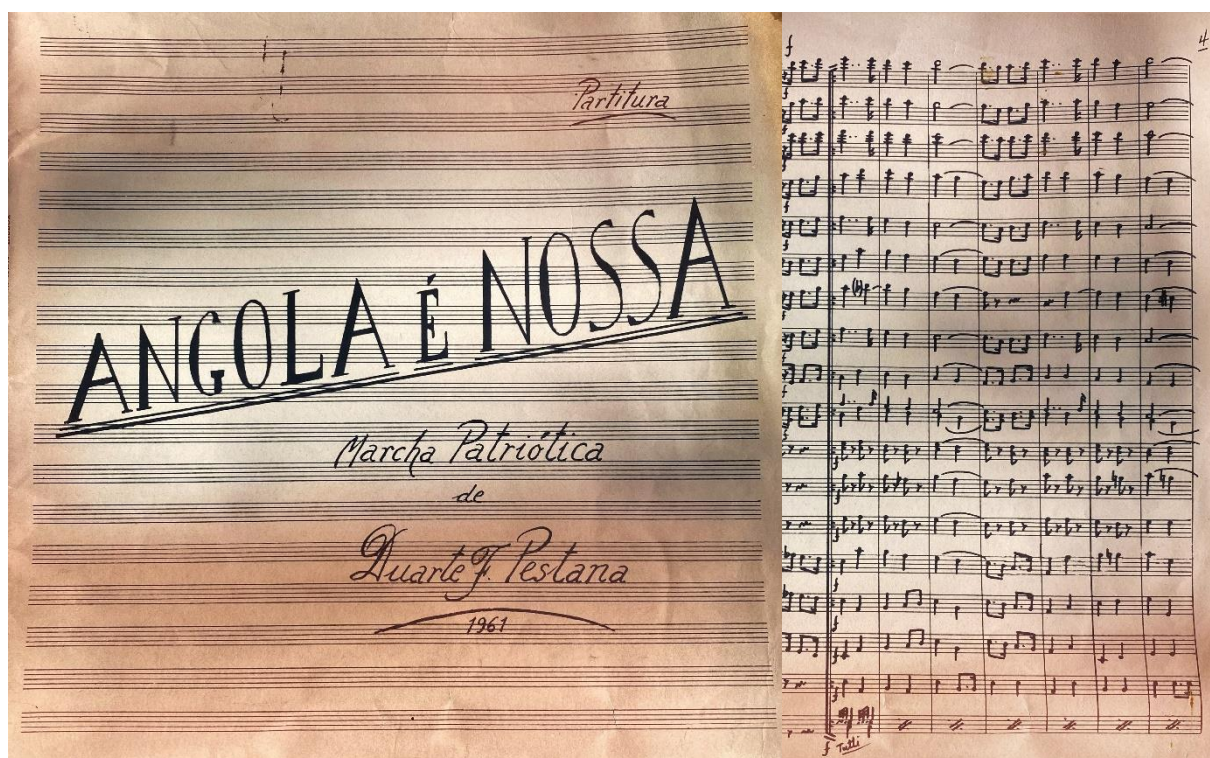


Figura 6 - Capa e página do manuscrito original de *Angola é Nossa* (1961)

Em março de 1961, existiram as primeiras investidas dos exércitos de libertação de Angola e os primeiros massacres. Dava-se início à guerra do Ultramar. Em missão de propaganda, o Coro e Orquestra da FNAT foram em maio destacados de imediato. Fruto de uma encomenda

com o prazo de vinte e quatro horas Duarte Pestana compôs a marcha *Angola é Nossa* com poesia de Santos Braga.

Em junho de 1961, a editora Valentim de Carvalho providenciou de imediato a gravação em vinil, no formato EP<sup>54</sup>, desta marcha militar, sendo incluídas no alinhamento outras obras de Duarte: *Caninha Verde*, a *Tia Anica de Loulé* e a *Marcha do Trabalho* (fig. 7). A partir daqui, e com as difusões radiofónicas que obteve o disco em questão, quando o Coro e Orquestra atuavam nos Serões para Trabalhadores, eram obrigados a incluir no seu repertório a marcha *Angola é Nossa*, mote que era gritado e aplaudido furiosamente pelos presentes e cantado nas escolas.



Figura 7 - EP *Angola é Nossa*

Para Duarte esta marcha não tinha qualquer significado de expressão da sua ideologia a favor ou contra o regime já que, segundo o seu filho Américo, “nunca teve grandes propensões políticas” (v. Apêndice H), para ele era pura e simplesmente trabalho. Enquanto a saúde o permitiu, e o apoio dos superiores da FNAT não faltou, o Coro e Orquestra da FNAT continuou em franca atividade no programa (fig. 8), até ao 25 de Abril de 1974, quando a FNAT foi extinta, e com ela, o agrupamento musical. A amizade e o companheirismo vividos nesta associação marcaram os últimos dezassete anos da vida de Duarte Pestana e trouxeram o seu nome para

<sup>54</sup> *Extended Play* (EP) é uma gravação em disco de vinil, formato digital ou CD que é longa demais para ser considerada um single e muito curta para ser classificada como um álbum musical.

a conceituada revista *Rádio & Televisão* onde numa entrevista de dezembro de 1965 ressaltou como “gratas recordações”:

(...) o êxito da nossa atuação ao “Milésimo Serão para Trabalhadores” ao qual terão assistido as mais altas dignidades, o espetáculo que efetuámos ao ar livre junto à ponte da Portela em Coimbra, com uma assistência avaliada em cerca de vinte mil espectadores e a inesperada homenagem que os meus queridos amigos do Coro e da Orquestra me prestaram recentemente. [fig. 9] (...) aprecio muito essa maravilhosa palavra que é a amizade e, talvez por isso mesmo, eu a todos estimo também como se fossem da minha família. (Sobreira, 1965, p. 47-48)



**Figura 8** - Coro FNAT na homenagem a Duarte Pestana (1964)  
Ao centro, Duarte

Por consequência de um problema de saúde até então desconhecido no aparelho digestivo, que o impedia de comer e o enfraquecia, deixou a FNAT em 1973.

Os familiares de Duarte Pestana descrevem o seu final de vida como uma morte lenta sofrida em silêncio e isso deveu-se maioritariamente ao seu carácter introspetivo – “A música era a sua principal forma de exteriorização.” (p. 167). Com um temperamento aparentemente calmo, mas com um nervoso interior constante acabou por lentamente desenvolver uma

úlceras nervosas no duodeno<sup>55</sup>. Numa época em que as condições e a evolução da medicina eram ainda parcas, os médicos que o seguiam no Hospital da Estrela não diagnosticaram nos primeiros meses a doença real tentando tratar aquilo que não sabiam bem o que era. Então, quando no início de 1974, lhe diagnosticaram com certeza a úlcera já era tarde para qualquer tentativa de cura ou regressão da doença pois teria que deixar de comer para ser tratado e, bem deixando de se alimentar de tão fraco que estava, acabaria por falecer na mesma. A alimentação passou então a ser controlada e cumprida à risca só comendo comida sem condimentos e grandes níveis de acidez.

De qualquer forma a sua situação clínica agravou-se bastante a partir de abril do mesmo ano ao ponto de ser internado no Hospital da Estrela onde faleceu a 4 de dezembro de 1974.

---

<sup>55</sup> Primeira secção do intestino delgado, à saída do estômago.

#### 4.5. *Post Mortem* e Considerações Finais

Do legado musical por ele deixado, para além do prestígio e dedicação enquanto clarinetista e maestro, fazem parte mais de cento e cinquenta obras originais registadas na Sociedade Portuguesa de Autores (v. Anexo E) e mais de duzentos arranjos para teatro de revista e operetas. Dedicou quase a totalidade das composições à música tradicional portuguesa, maioritariamente às danças populares e ao fado por gosto pessoal e pela realidade política que se vivia - sofreu a repressão que a grande maioria dos intelectuais e artistas portugueses sofreram durante todo o período Salazarista sendo difícil ter contactos com outros países e, como consequência, tinham que se concentrar na sua própria cultura.

Após esta abordagem geral da biografia de Duarte Ferreira Pestana, percebemos que a sua música não pode ser enquadrada nem relacionada com a dos conhecidos compositores portugueses do início do século XX, pois a sua obra foi escrita para uma formação específica (Coro e Orquestra da FNAT e a BGNR) e não para as formações ditas *standard*, como é o caso de orquestras sinfónicas, orquestras clássicas, grupos de câmara etc. Apesar disso e no entender de Hernâni Petiz Figueiredo é importante dar enfoque à “inegável qualidade musical que se compara aos melhores compositores mencionados nos manuais de História da Música” (Figueiredo, 2007, p. 31).

A prova disso é a intemporalidade das suas obras que ainda hoje são interpretadas (com mais frequência as Fantasias) nas bandas militares e civis, assim como em orquestras de sopros de estudantes e profissionais. Em 21 de fevereiro de 2011 realizou-se um concerto de homenagem no Auditório do Conservatório de Música do Porto assinalando o centésimo aniversário do seu nascimento. Este concerto da Orquestra de Sopros do conservatório foi precedido por uma palestra de Hernâni Figueiredo, autor de *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Ferreira Pestana*, contou com a direção do maestro Fernando Marinho e repertório unicamente da autoria do compositor.

## 5. A Adaptação dos Três Estudos para o Ensino do Clarinete

A adaptação de obras de caráter tradicional português ao ensino da música não é de toda uma ideia pioneira e as obras analisadas na revisão de literatura, que têm como principal objeto de estudo a aplicação dessa linguagem aos métodos de ensino musical, são a prova disso. Todavia, desde o meu primeiro contato com a música de Duarte Pestana, aquando de uma interpretação orquestral da *Fantasia N.º 2 “Arco-Íris”*, que me debrucei acerca do seu possível caráter pedagógico, linguagem adaptável e na existência de uma lacuna nesse aspeto nos conteúdos programáticas da disciplina de clarinete dos conservatórios.

Hernâni Figueiredo sublinha esta questão (v. Apêndice I) considerando importante o contato dos alunos do ensino específico de clarinete com a linguagem musical de Duarte Pestana.

Os alunos que tocam em banda e/ou orquestra de sopros são deparados com grandes desafios técnicos nas obras de Pestana. (...) Duarte era um exímio clarinetista da Banda da GNR e, ao mesmo tempo, era reforço da Orquestra do São Carlos na temporada da Ópera. Por tudo isto, a escrita específica para clarinete era muito importante. [...] É mais fácil (ou deveria ser) chegar aos alunos com a nossa música. Esta, tecnicamente, tem o seu grau de dificuldade. Neste sentido, irá desenvolver o nível técnico dos alunos bem como o nível expressivo. (p. 169-170)

A escolha das Fantasias para Orquestra de Sopros como principais fontes na pesquisa e seleção dos temas a serem utilizados nos estudos incidiu sobre o facto de serem as obras em que o compositor dá uma maior importância ao clarinete a nível de desenvolvimento temático e utilização de grande parte das competências e possibilidades do clarinete. Para além disso, nas obras do estilo Fantasia, é mais fácil verificarmos um cruzamento do que é a linguagem musical espontânea e improvisada de um compositor ao mesmo tempo que se organizam as ideias de forma estruturada por ele dentro da sua liberdade artística e formação escolhida. Na enciclopédia musical *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Christopher Field, Eugene Helm e William Drabkin estudam as raízes históricas da Fantasia e a sua alteração ao longo dos diferentes períodos da História da Música.

(...) [A Fantasia é] um termo adotado na Renascença para uma composição instrumental cuja forma e invenção surgem exclusivamente da extravagância e habilidade do autor que a criou. Do séc. XVI ao XIX, a Fantasia retém essa definição subjetiva, e as suas características formais e estilísticas podem, conseqüentemente, variar amplamente de tipos improvisados livres a formas seccionais estritamente contrapontísticas e mais ou menos padronizadas. [...] Ao contrário da sonata, a Fantasia dá maior liberdade à exploração de temas e escrita virtuosística. (Field, Helm, e Drabkin, 2001, p. 389-340)

Após uma análise de todas as seis Fantasias e ouvidas as gravações existentes estipularam-se como principais ferramentas de seleção temática as reduções para quatro pautas do professor Hernâni Petiz Figueiredo e como ferramenta de execução e edição o *software* de produção musical *Sibelius*.

É importante referir que o principal objetivo não é realizar arranjos, que renovam os valores de uma obra propondo novas camadas, timbres ou texturas harmônicas, mas sim uma adaptação, ação musical que preserve de maneira exata a linguagem do compositor quanto às suas camadas.

No início do processo de adaptação das obras foram estabelecidas as normas e prioridades a ter em conta na seleção de material temático e arranjo/organização do mesmo:

- Preservar a identidade composicional mantendo os conceitos motivicos/harmônicos;
- Selecionar trechos com teor mais pedagógico;
- Criar uma forma e estrutura musical interessantes e inerentes a outros estudos para clarinete solo de referência;
- Tentar ao máximo não deturpar as tonalidades das partes de clarinete das partituras;
- Adaptar os níveis de dificuldade técnica, a duração do estudo, a tessitura utilizada e as tonalidades com base no grau do aluno-alvo (consultando os programas de clarinete de conservatórios do ensino básico sempre que necessário);
- Realizar uma edição limpa e perceptível com uma linguagem musical clara;
- Utilizar sempre que existentes os solos de clarinete assim como os momentos em que o clarinete desempenha papel de destaque;
- Manter uma coerência temática assim como harmônica do início ao fim do estudo;

- Conservar o equilíbrio entre momentos técnicos desafiantes e momentos mais facilmente abordáveis de forma a motivar o intérprete;
- Sempre que necessário, tendo em conta a identidade/estrutura da obra, retirar temas de outros instrumentos adaptando o que necessário.

## **5.1. Estudo N.º 1**

O primeiro estudo, como já foi referido anteriormente, foi construído com o objetivo de ir ao encontro das competências e capacidades dos alunos com menos anos de experiência musical, dos 10 aos 12 anos (referente aos primeiro, segundo e terceiro graus do ensino básico). Tendo então esse público alvo foram pesquisados temas nas duas Fantasias com passagens consideradas tecnicamente acessíveis, a terceira, *Abraço a Portugal* e a quinta, *Paisagem Ribatejana*. Antes de abordar esses momentos melódicos em específico é importante contextualizar estas duas obras.

### **5.1.1. Síntese das Fantasias N.º 3 “Abraço a Portugal” e N.º 5 “Paisagem Ribatejana”**

*Abraço a Portugal* foi registada na SPA em junho de 1953, sendo a sua terceira obra do género “Fantasia de concerto”. A obra está organizada genericamente por divisão de temas, cada um caracteriza uma região do país começando por Angola (que na altura ainda pertencia a Portugal), Algarve, Ribatejo, Beira Baixa, Beira Alta, Trás-os-Montes, Douro e Estremadura. Cada secção da obra com o título da região contem temas retirados da música popular e folclórica da mesma perfazendo oito secções melódicas distintas às quais se somam mais três, uma introdutória e duas finais em estilo de Coda.

*Paisagem Ribatejana*, quinta obra do género e composta em 1961 para a BGNR, é considerada pelos estudiosos como mais complexa e inovadora que as quatro anteriores. Hernâni Figueiredo destaca a obra pelo seu desenvolvimento motivico (v. Apêndice I) na qual “o motivo inicial se transforma em tema e (...) se continua a desenvolver [ao longo da obra]” (p. 169). Está dividida em oito partes temáticas das quais a primeira corresponde a uma introdução de tamanho considerável e a última a uma secção final. O tema principal é um fandango bastante conhecido na zona do Ribatejo com todas as suas características específicas, quer sejam melódicas ou rítmicas.

### 5.1.2. Descrição do processo

#### Fase 1 – Estrutura/Forma Musical

Tendo então por base as peças anteriormente sintetizadas e estipulando como objetivo a realização de um estudo de proficiência pedagógica para alunos dos primeiros graus de ensino básico (no caso prático deste estágio com 11 anos e no 2º grau) foi decidido que a forma musical teria que ser simples não tendo mais que uma página de extensão: introdução, secção temática 1, secção temática 2 e melodia conclusiva (fig. 9).



**Figura 9** - Esquema inicial da estrutura pretendida no *Estudo N.º 1*

No caso deste estudo em específico foi retirado todo o material na tonalidade de efeito real devido ao facto de se querer trabalhar as tonalidades com um acidente musical, Fá# e Si♭ (exceções com o Mi♭).

Na introdução, não maior do que 6/7 compassos, teve-se como objetivo expor a tonalidade, nos registos grave, médio-grave e médio-agudo (não indo além do Dó<sub>4</sub> para já). Para a Secção Temática 1 procurou-se uma melodia da *Fantasia N.º 3* preferencialmente em Dó Maior enquanto na Secção Temática 2, com melodia da *Fantasia N.º 5*, procurou-se em Fá Maior. A conclusão/coda final terá a mesma extensão e tema que a introdução podendo ou não ser transposta. A ideia será fechar a obra com uma ideia musical que lembre o início e torne a obra uma.

#### Fase 2 – Seleção Temática e Adaptação/Organização da Linguagem

Tendo em conta as características da melodia pretendida para a introdução, e não existindo nenhum momento com a especificidade pretendida no clarinete, selecionou-se o solo de oboé dos compassos 166 a 172 do *Abraço a Portugal* (Figueiredo, 2007, p. 385-386) como a mais simples. Considerou-se ideal devido ao andamento *Andante* com indicação de semínima a

setenta bpm, à tonalidade de Lá menor, mas também pelos intervalos utilizados, muito baseados na escala e arpejo. Definiu-se então o andamento inicial e colocou-se a melodia oitava abaixo de forma a trabalhar o registo grave e a técnica inerente à mão direita do clarinete (fig. 10).



Figura 10 - Introdução (c. 1-7) do *Estudo N.º 1*

De forma a respeitar o desenvolvimento harmónico que o compositor realiza depois de assentar em Lá menor (c. 170 da fig. 11) até chegar a Sol Maior (c. 171) optou-se por realizar arpejos seleccionando as principais tríades de um acorde e outro mantendo a nota Sol<sub>3</sub> como nota pivô até à suspensão.

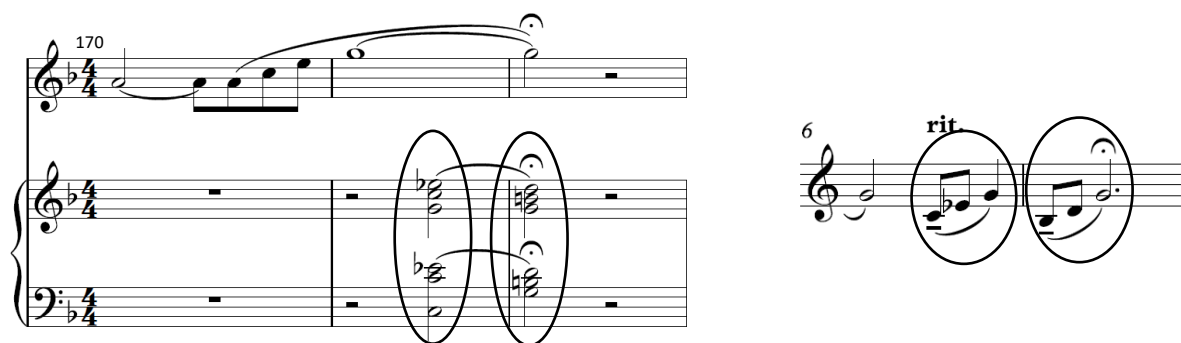


Figura 11 - Final da introdução do *Estudo N.º 1*

Original (à esquerda, c. 170-172) e adaptação (à direita, c. 6-7) dos acordes para o final da introdução

Para o Secção Temática 1 foi escolhido um dos temas principais, que está também na base da própria abertura da obra. Foi retirada a melodia em Dó Maior<sup>56</sup> da secção referente à Beira-Alta, dos compassos 219 a 234 (Figueiredo, 2007, p. 389). De forma a realizar uma transição gradual entre a introdução e a exposição da secção temática abordando conteúdos como *staccato*, célula rítmica colcheia/pausa de colcheia, fraseado pergunta-resposta, noção de *accelerando* entre outros foi retirado também o diálogo entre os instrumentos graves e agudos dos compassos 203 a 206 (Figueiredo, 2007, p. 388).

O andamento vai de *Lento* a *Allegro Moderato* do tema A da Secção 1 e o diálogo entre notas graves em *staccato* e médio-agudas em *legato* vai estreitando a sua distância até à exposição temática. De forma a tornar mais claro o ganho gradual de intensidade foi acrescentado um *crescendo poco a poco* para o tema (fig. 12).

The figure displays three staves of musical notation. The first staff, measures 8-13, is in 3/4 time, marked 'Lento' and 'p cresc. poco a poco'. It features a melodic line with eighth notes and rests, transitioning from a slower tempo to 'accel.'. The second staff, measures 13-20, is marked 'Allegro Moderato (ca. ♩ = 110)' and 'mf', showing a more rhythmic melody with eighth notes. The third staff, measures 20-21, continues the melodic line.

Figura 12 - Transição (c. 8-13) e tema A (c. 14-21)

Manteve-se o alinhamento temático colocando o contratema B (c. 226-234 do original) que é tocado pelos eufónios na partitura original logo de seguida. Desta forma será possível abordar aspetos pedagógicos inerentes à técnica da mão esquerda na tonalidade Dó Maior. Logo de seguida recolocou-se o tema principal A fechando a estrutura da secção temática 1 em forma

<sup>56</sup> De acordo com a análise profunda de Hernâni Petiz Figueiredo o tema é modal mas optou-se por facilitar de um ponto de vista analítico a abordagem do aluno iniciante explicando que o Si<sup>b</sup> tem uma função ornamental.

ABA. A reexposição termina com um momento de transição para a secção temática 2 recorrendo à nota Dó<sub>4</sub> (que fica sustentada durante dois compassos em acentuações) e à sua função de tónica do tema 1 e dominante do tema seguinte (em Fá Maior) para servir de acorde pivô para a tonalidade seguinte (fig. 13).

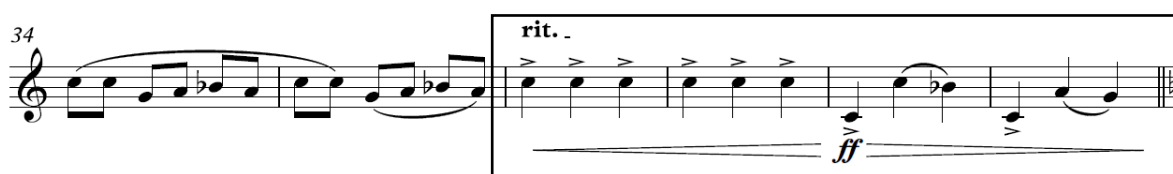


Figura 13 - Transição para o Tema 2 utilizando as notas Dó<sub>4</sub> e Dó<sub>3</sub>

Nos dois últimos compassos desta transição (c. 38-39 da fig. 13) a nota Si<sub>b3</sub> perde então a função ornamental do tema 1 e serve como 7<sup>a</sup> do acorde de Dominante de Fá Maior, tonalidade do tema A da secção 2.

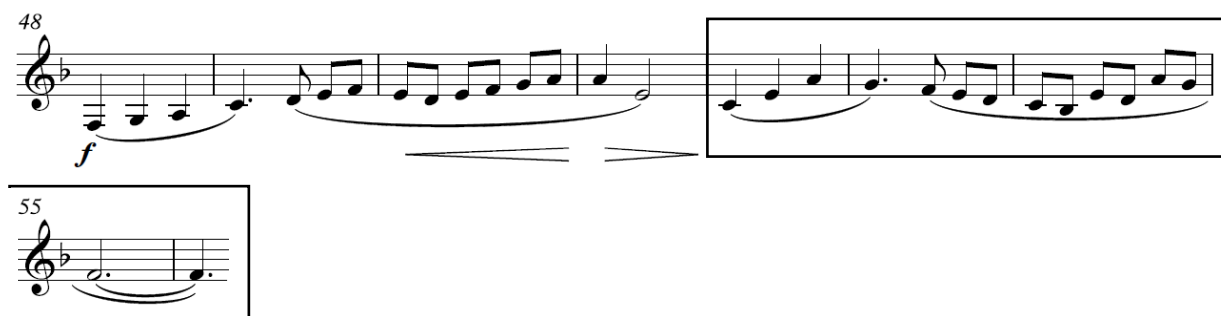
Na segunda secção temática principal retirou-se a melodia solo do oboé na sua tessitura original mantendo a tonalidade em efeito real dos compassos 90 a 97 (Figueiredo, 2007, p. 408). Com esta melodia (fig. 14) pretendeu-se inserir as notas do registo médio-agudo do clarinete, a possibilidade de aperfeiçoamento *legato* na transição de registos (nomeadamente entre as notas Si<sub>b3</sub> e Dó<sub>4</sub>) e também a maleabilidade e equilíbrio sonoro/embocadura em intervalos entre os mesmos registos (registo de garganta e tubo fechado, médio-agudo).



Figura 14 - Exposição temática 2 (c. 40-47)

Mantiveram-se a dinâmica, articulação e indicação de tempo originais e então fez sentido colocar uma indicação de *ritardando* na transição anterior de forma a preparar a pulsação mais lenta. Adicionou-se a nota Si<sub>b</sub> à armação de clave assumindo a tonalidade, o compositor

não o coloca no original devido à complexidade harmónica que altera de tonalidade diversas vezes. Mantendo a ordem melódica colocou-se de seguida o contratema tocado pelas trompas na oitava inferior à tocada pelo oboé. Assim alargou-se o registo em que o tema é tocado assim como se torna possível abordar também o registo grave da tonalidade e os seus intervalos mais trabalhosos (fig. 15).



**Figura 15** - Contratema B e final alterado (c. 52-56)

Na partitura original o compositor leva este contratema B através de um processo de tonicização à tonalidade de Mi Maior, alterando logo de seguida o rumo da tonalidade novamente. Por forma a fechar a secção temática 2 na tónica alteraram-se estes quatros últimos compassos mantendo o ritmo através de um processo visível nas figuras 16 e 17. Nesta alteração tentou ter-se por base notas mais frequentes na melodia até então, do acorde da dominante (Dó, Mi e Sol) e notas de passagem quando necessário não fugindo da tonalidade.



**Figura 16** - Final do contratema B original (c. 102-105)  
(Figueiredo, 2007, p. 408-409)



**Figura 17** - Final do contratema B (c. 52-56) alterando o rumo melódico

Para a conclusão e seguindo a estruturação inicial do estudo foi colocado o tema da secção introdutória. Por uma questão de sequência e já que a melodia está em modo menor transpôs-se para Ré menor, tonalidade menor relativa de Fá Maior em que se terminou a secção temática anterior. De forma assumidamente direta, com anacruse do compasso 56 para o 57, alterou-se a tonalidade. Relembrou-se o *tempo primo* e de forma a terminar na tónica (Ré) cortaram-se notas desnecessárias da melodia introdutória e colocou-se um *rallentando* para tornar mais óbvia a sensação de conclusão e repouso com a suspensão (fig. 18).

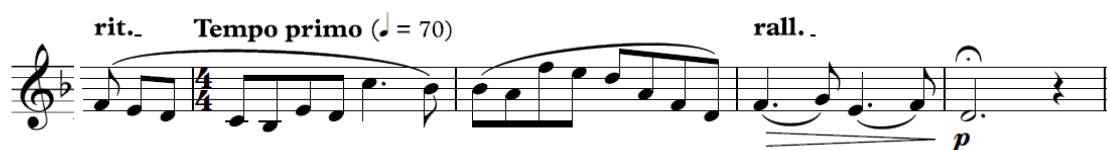


Figura 18 – Coda Final do *Estudo N.º 1* em Ré menor (c. 56-60)

#### Fase Extraordinária - Versão Simplificada para 1º e 2º graus

Após a colocação em prática do *Estudo N.º 1* e também devido a alguma experiência fora do estágio com alunos mais iniciais do 1º grau tornou-se necessária a realização de outra versão mesmo estudo. Com a criação de uma versão mais facilitada utilizando como recurso a linguagem musical adaptada de Duarte Pestana alargou-se para alunos de 1º grau e mesmo de Iniciação Musical (inferiores a 10 anos de idade) a possibilidade de estarem em contato com a mesma. É importante referir que esta versão não foi realizada para colocar em prática em nenhum aluno do presente estágio do ensino especializado, mas sim para que se torne possível aos alunos mais principiantes tocar Duarte Pestana e assimilar todas as competências pedagógicas que provém da sua música

De um modo geral foi necessário realizar uma reestruturação do estudo tornando-o menos extenso e mais simples (fig. 19).

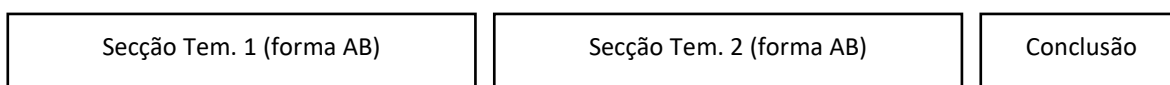


Figura 19 - Estrutura Inicial do *Estudo N.º 1* (Versão Simplificada)

Retiraram-se e transpuseram-se sempre que necessárias todas as melodias que ultrapassassem o registo de garganta/*chalumeau* (nota  $Si_{b3}$  para cima) e simplificaram-se as transições entre as secções temáticas retirando maior parte das variações de dinâmica e andamento (*ritardando, rallentado, accellerando, crescendo, diminuendo* etc.).

Desta forma foi possível focar a linguagem em conteúdos inerentes a estes graus de ensino e que por vezes aparecem baralhados nos métodos e peças de clarinete. Destes conteúdos é importante destacar a colocação da embocadura numa posição correta, o trabalho da coordenação motora no registo grave e médio-grave das tonalidades maiores até duas alterações, o desenvolvimento de uma respiração bem executada e realizada de forma interfrásica, domínio do sentido rítmico (pulsação/tempo/divisão), trabalho da sonoridade nas diferentes dinâmicas presentes, compreensão de parâmetros básicos de leitura e execução dos mesmos (armação de clave, figuras rítmicas, diferentes articulações), compreensão de elementos básicos como partes de arpejos e escalas e aquisição de hábitos de estudo como a estruturação da obra e abordagem faseada.

## **5.2. Estudo N.º 2**

O segundo estudo foi construído com o objetivo de ir ao encontro das competências e capacidades dos alunos do 4º ao 6º grau do ensino básico, com idades normalmente compreendidas entre os 13 e os 15 anos. Tendo em conta o nível do aluno-alvo (Aluno B do estágio e que frequenta o 5º grau) foi possível, aquando do processo de adaptação, escolher material temático e elaborar um estudo com conteúdos e aspetos pedagógicos mais performativos com alguma técnica e virtuosismo. Por essa razão, e pela preponderância que o clarinete tem ao longo de toda a obra, escolheu-se a *Fantasia N.º 1 “Uvas do Douro”* como fonte principal e única dos temas.

### **5.2.1. Síntese da *Fantasia N.º 1 “Uvas do Douro”***

A primeira Fantasia de Duarte Pestana foi registada na SPA em 1935 (v. Anexo E) tendo sido a primeira grande obra do compositor. As raízes desta obra estão muito ligadas a Gouveães, terra onde Duarte viveu a sua infância, sendo que a mesma nasceu de uma “teatrada” que os irmãos Pestana organizaram para divertir a população local e que no geral contam histórias caricatas que se passavam nas vindimas e nos costumes das famílias da aldeia (v. Cap. 4.3). Do ponto de vista estrutural a obra está dividida em nove secções temáticas sendo que a primeira e a última desempenham função de Introdução e Coda Final respetivamente.

### **5.2.2. Descrição do processo**

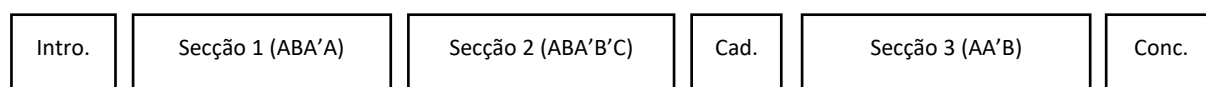
#### Fase 1 – Estrutura/Forma Musical

Em primeira instância, o facto de já ter interpretado esta obra em contexto de formação orquestral, tornou o processo de estruturação e construção de uma ideia musical interessante mais fácil e intuitivo.

Tendo por base o material do programa de clarinete para estes graus de ensino foram retiradas algumas inspirações para a organização dos temas e estabelecida a extensão máxima de duas páginas para o estudo. Esta Fantasia contém uma cadência para clarinete *ad libitum*

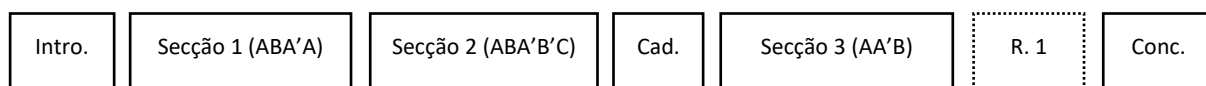
e dois solos importantes para clarinete e por considerar material com fundamentação pedagógica e com competências de importante trabalho para o aluno foi importante fazer conta para a definição de uma estrutura. Sendo assim é importante referir que no caso deste estudo em específico a primeira fase, a da definição de uma estrutura, e a segunda, de seleção e organização temática foram realizadas ao mesmo tempo visto que fazia sentido manter o seguimento da obra original.

Definiu-se então a seguinte estrutura: introdução, secção 1, secção 2 (contrastante à anterior e na sua tonalidade relativa menor), momento cadencial, secção 3 (contrastante às anteriores) e conclusão/coda final (fig. 20).



**Figura 20** - Esquema inicial da estrutura pretendida no *Estudo N.º 2*

Durante a fase de organização dos temas, que é descrita de seguida, achou-se interessante para a uniformidade estrutural colocar uma reexposição do tema A da secção 1 em estilo de ponte entre a secção 3 e a conclusão (fig. 21)



**Figura 21** - Esquema da estrutura do *Estudo N.º 2* após alteração

## Fase 2 – Seleção Temática e Adaptação/Organização da Linguagem

Como referido na fase anterior, o processo de seleção temática andou de mãos dadas com o da criação de uma forma musical no caso específico deste estudo e por conseguinte as secções motívicas, de forma geral, seguiram a mesma linha que as da Fantasia original. É importante também referir neste parágrafo introdutório que, ao contrario do estudo anterior, as tonalidades utilizadas foram preferencialmente as tocadas pelo clarinete e não as de efeito

real, por se achar mais fidedigno à linguagem de Pestana preservar a linha melódica escrita para o clarinete enquanto naípe e enquanto solista.

As melodias para a introdução foram então retiradas da abertura da Fantasia, (c. 1-13 do original). Manteve-se a tonalidade do clarinete, Lá menor, assim como o andamento *Andante*. De forma a não ignorar a anacruse dos baixos e não começar diretamente com a melodia a tempo da linha principal, colou-se a mesma anacruse à melodia iniciada a tempo no compasso 2 da partitura original (selecionado a traço contínuo na fig. 22).

The image displays two musical excerpts. On the left, the original score for 'Estudo N.º 2' is shown in four staves (two treble and two bass clefs) in 3/4 time, marked 'Andante' and 'f'. The right side shows a single staff adaptation of the melody, also marked 'Andante' with a tempo indication '(ca. ♩ = 76)' and a dynamic marking 'mp'.

**Figura 22** – Adaptação da introdução do *Estudo N.º 2* (c. 1-2)  
Original à esquerda (Figueiredo, 2007, p. 324) com seleção para recolha temática e resultado no início do estudo, à direita

Aos oito compassos iniciais com a melodia expositiva em lá menor, *legato* e no registo médio-agudo e agudo, contrastam as duas quadraturas seguintes retiradas da melodia pesada e *marcato* dos instrumentos de registo médio-agudo (c. 6-9) e de seguida dos instrumentos graves (c. 10-13) Utilizaram-se dinâmicas contrastantes sublinhando a necessidade de o intérprete as tocar de forma diferente. Nesta última quadratura preservou-se a ideia do compositor de levar a tonalidade ligeiramente a Fá menor (utilizando o  $Sib_2$ ,  $Lá_2$ , e  $Fá_2$  no c. 11) e colocado um *rallentando* e um *diminuendo* para a dinâmica *piano* no fim da introdução. Como é também visível na figura seguinte (fig. 23) existiu uma necessidade de colocar uma indicação metronómica no *Andante* inicial para clarificar o aluno e poder servir também como

ferramenta e objetivo de estudo. Chegou-se a esta pulsação analisando as gravações consultadas.

The musical score for the introduction of 'Estudo N.º 2' is presented in three staves. The first staff (measures 1-6) is marked 'Andante (ca. ♩ = 76)' and includes dynamics 'mp' and 'mf'. The second staff (measures 7-12) is marked 'rall.' and includes the dynamic 'f'. The third staff (measure 13) is marked 'p'.

Figura 23 - Introdução do *Estudo N.º 2* (c. 1-13)

Os dois tempos que faltam ao compasso 13 da figura anterior são referentes às duas primeiras notas da primeira secção temática principal para qual se selecionou a melodia ritmada em estilo de dança *Allegro Moderato* seguinte (c. 16 à primeira colcheia do 24 da partitura original). Colocaram-se de maneira fiel ao original as duas semínimas com a indicação de *tenuto* que de forma suspensiva e em anacruse precedem o tema A (fig. 24).

The musical score for Tema A of the first thematic section is presented in one staff. It is in treble clef, 2/4 time, and consists of one staff. It is marked 'Allegro Moderato (ca. ♩ = 105)' and includes the dynamics 'ten. ten.' and 'f'.

Figura 24 - Tema A da Secção Temática 1 (dois últimos tempos do c. 13-21)

Este tema marca também a mudança de tonalidade para Fá Maior e inclui conteúdos pedagógicos como o domínio de diferentes articulações seguindo sempre um padrão similar (duas ligadas, com a primeira acentuada e duas destacadas) e a coordenação técnica entre o

registo de garganta e o médio-agudo de tubo fechado. Devido à divisão analítica entre a primeira quadratura, antecedente, e a segunda, conseqüente é também possível trabalhar a condução da tensão na frase. Como contratema foi selecionado o trecho com ritmo e articulações diferentes e com características mais dançantes ao qual se seguiu uma variação do tema A com semicolcheias em terceiras (ligadas duas a duas) tendo por base a harmonia desse mesmo tema (fig. 25)

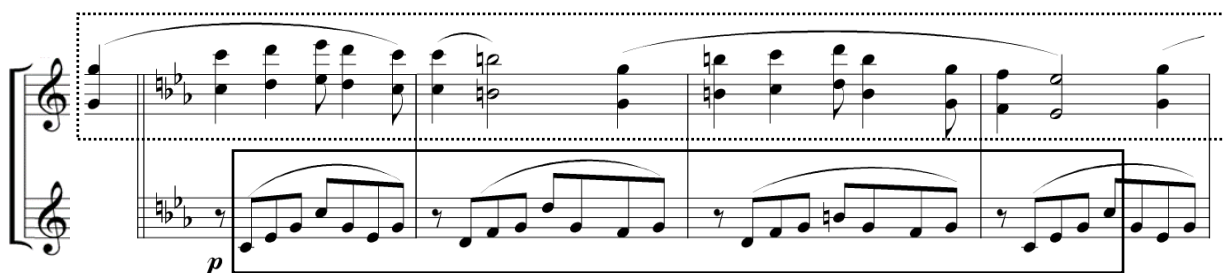
Com o início da variação do Tema A (c. 30-37), introduziram-se também aspetos pedagógicos inerentes a uma passagem técnica mais trabalhosa como a coordenação motora nos intervalos de terceira da tonalidade de Fá Maior (fig. 25), a necessidade de estudo estruturado com metrónomo das passagens e a execução perfeita dos *crescendos* e *diminuendos* que se incluíram para seguir os momentos de tensão e relaxamento do fraseado. De seguida e para terminar a primeira parte temática realizou-se uma reexposição do tema A transpondo-o oitava abaixo na primeira quadratura e mantendo o registo. Termina então com a nota Lá<sub>2</sub> sustentada e com a indicação *sforzando piano* com o qual se pretende criar uma certa ideia de dominante para a tonalidade seguinte, Ré menor, assim como preparar um ambiente mais melodioso e languido.

The figure displays three staves of musical notation in G major. The first staff, starting at measure 22, contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a trill and a fermata. The second staff, starting at measure 31, features a rhythmic pattern of eighth notes in pairs, with some slurs and dynamic markings. The third staff, starting at measure 37, shows a continuation of the eighth-note pairs, ending with a sustained note and a *sforzando piano* marking.

Figura 25 - Tema B (c. 22-29) e variação do Tema A, denominado A' (c. 30-37)

A segunda secção temática contrasta da primeira em andamento, tendo sido escolhido um trecho em *Moderato*, em compasso quaternário em vez de binário, em tonalidade, visto que nos deslocamos para a relativa menor de Fá Maior (Ré menor) e em carácter, perdendo um pouco as frases ritmadas e articuladas substituindo-as por frases em *legato* e de maior tamanho.

Este trecho teve então por base o conteúdo temático dos compassos 94 a 103 da Fantasia, mas não foi colocado no estudo de forma isolada e repentina. De forma a servir quase como transição, o Lá<sub>2</sub> sustentado do final da secção anterior desempenha função de dominante desta nova secção que assim que bate no primeiro tempo arpeja no primeiro grau de ré menor à semelhança do acompanhamento tocado pelos 2<sup>os</sup> clarinetes nos compassos 94 a 97 (fig. 26).



**Figura 26** – Secção original para adaptação (c. 94-97)  
(Figueiredo, 2007, p. 329)

Como é visível na fig. 26 que representa o trecho da partitura original, a harmonia selecionada a traço contínuo, tocada pelos instrumentos que acompanham (segundos clarinetes, saxofones etc.) foi retirado para colocar logo a seguir ao Lá<sub>2</sub> sustentado com o objetivo de expor o novo andamento, a evolução harmónica e o novo ambiente da secção temática 2. Já o trecho a pontilhado representa o tema principal que é exposto de seguida. A figura 27 representa a edição do *Estudo N.º 2* com os respetivos trechos selecionados. Este trecho foi selecionado com o intuito de se poder trabalhar aspetos como a afinação e homogeneidade de timbres em frases *legato*, mais extensas e entre registos do clarinete assim como a sonoridade e o domínio melódico, com a preparação e antecipação das frases.

46 - Moderato (ca. ♩ = 90)

51

57

*p*

*ten.*

*sfp*

Figura 27 - 1ª parte da Secção Temática 2 do *Estudo N.º 2*

De forma a respeitar a sequência do compositor (como visível na fig. 28) foi retirada a secção melódica seguinte tocada pelos clarinetes (c. 105-113 do original). Em todas as gravações ouvidas o naipe de clarinetes realiza um *accelerando* até ao arpejo da tónica (c. 111) e durante a sua exposição até à nota suspensa realizam um *rallentando* sublinhando a ideia de suspensão da frase que a seguir retoma. Dessa forma foram colocadas as indicações na partitura (*accelerando*, *rallentando* e *a tempo*) entre parêntesis reto *ad libitum* de forma a dar liberdade performativa ao intérprete. Para terminar esta secção melódica 2 foi retirada a frase final (c. 121-125) que é tocado pelos instrumentos agudos, adiciona uma adenda frásica interessante para trabalho do registo agudo e conclui na tónica, Ré<sub>5</sub>. Foram mantidas todas as indicações relacionadas com a articulação e dinâmicas assim como a armação de clave da parte clarinete e a divisão de compasso.



Figura 28 - Final do 2º tema do *Estudo N.º 2* (c. 61-73)

Toda a frase cadencial (c. 198-199 do original) assim como o solo de clarinete que lhe segue (c. 200-207 para a secção temática 3) foram retirados mantendo a totalidade do material melódico, rítmico e da agógica original. Foi apenas adicionado o acorde que era tocado pela harmonia na última nota da cadência como *appoggiatura* escolhendo as notas mais importantes para a sensação harmónica, Lá, Dó#, Mi e Sol. Este arpejo tem a função de 7ª da dominante da tonalidade que inicia o momento temático seguinte. A figura 29 demonstra através da seleção do acorde original da redução para 4 pautas o processo de adaptação referido anteriormente.

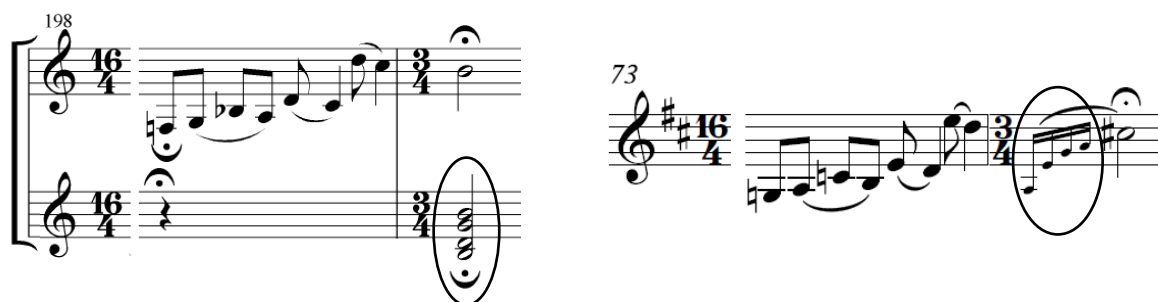


Figura 29 – Adaptação do acorde final do momento cadencial

Versão original em efeito real, à esquerda (c. 198-199) (Figueiredo, 2007, p. 335) com o acorde que serviu de inspiração e *Estudo N.º 2*, à direita (c.73-74) com notas na *appoggiatura*

A parte temática 3 em *Andantino* contém também entre parêntesis uma recomendação metronómica para ajudar o aluno no seu trabalho estruturado. Em *piano* foram retirados os oitos compassos que perfazem a melodia principal e toda a sua componente frásica, de forma a criar uma secção de igual tamanho com maior desafio técnico e oportunidade para trabalhar as alterações de registo e maleabilidade construíram-se os próximos oito compassos tendo por base o percurso harmónico da melodia seguinte da partitura original (c. 208-215). A pontilhado na figura 30 estão as notas entendidas como fulcrais para o seguimento melódico e que foram mantidas.

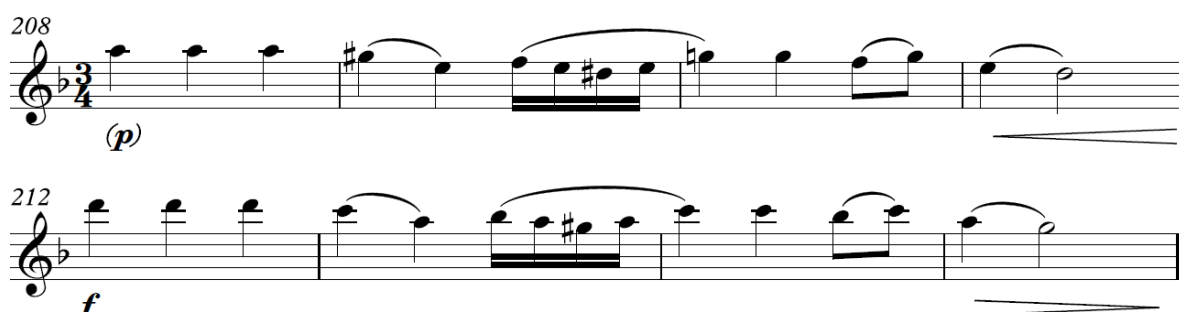


Figura 30 - Trecho da melodia da parte de flauta original (c. 208-215)  
(Figueiredo, 2007, p. 336)

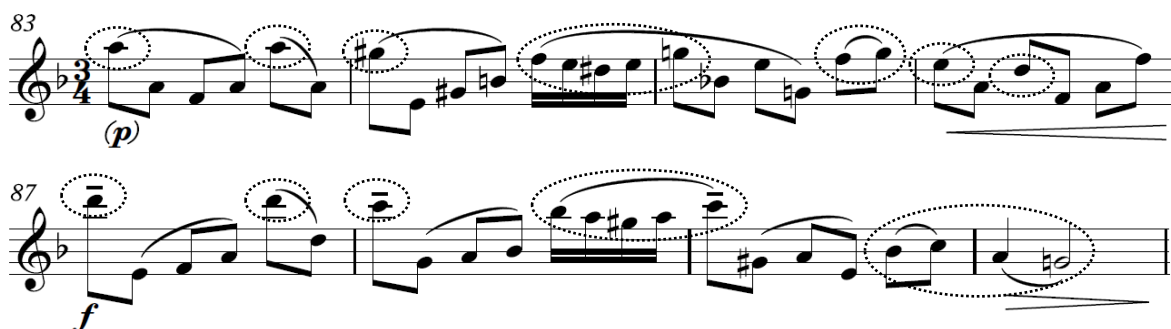


Figura 31 - Adaptação da melodia para o *Estudo N.º 2* (c. 83-90)

Durante o processo de adaptação utilizaram-se notas da harmonia, retiradas da redução para quatro pautas e em colcheias em todas as figuras de um tempo com *legato* (fig. 31) para dar uma nova roupagem e adicionar um novo ritmo. Para terminar a secção melódica colocou-se o último solo de clarinete presente na Fantasia e que termina também esta parte da obra geral

(c. 216-219 do original). A tipologia frásica, em colcheias legato e com término na tónica de Ré menor encaixou perfeitamente na sequência e finalizou a secção temática 3. Insistiu-se na tónica colocando o ritmo visível na figura 32 (c. 94-95) e característico da reexposição que se segue. Deste modo transitou-se de uma forma natural para a penúltima secção do estudo não tornando a mesma transição muito brusca ou sem nexos.

95 *ten. ten.* *ff* **Allegro movido** (ca. ♩ = 110)

*p* *marcato* *pp f sub.*

Figura 32 - Final da Secção Temática 3 (c. 91-93) e Reexposição (c. 95-102)

Por uma razão de sequência e respeito pela estrutura original aos oito compassos de reexposição, no qual se mantiveram as características de agógica e andamento, seguiu-se a Coda Final em *Andante* (c. 270 ao fim do original). Realizaram-se as alterações necessárias de forma a conseguir adicionar o caráter majestoso conseguido com a execução total da versão orquestral ao material temático do estudo.

103 **Andante [Maestoso]** (ca. ♩ = 76) *f cresc.*

106 *ten. ten.* **molto rall.** *ff marcato*

Figura 33 - Coda Final do *Estudo N.º 2* (c. 103-109)

Na figura anterior (fig.33) a pontilhado está o material temático retirado dos instrumentos de tessitura média dos metais (trompas, eufónios, trombones e trompetes) e a traço contínuo a melodia retirada dos instrumentos agudos e médios da família das madeiras (flautas, oboés, clarinetes e saxofones). Foram adicionadas indicações interpretativas de forma a conseguir enfatizar o carácter *maestoso* com que se quer terminar o estudo.

### 5.3. *Estudo N.º 3*

O terceiro estudo foi então elaborado com o intuito de ser um desafio quer técnico, quer performativo para os alunos mais avançados do ensino básico do clarinete. Da pesquisa e análise realizadas às obras referidas, a que demonstrou ter um conteúdo melódico desafiante para os alunos dos 7º e 8º graus (16 e 17 anos, podendo interessar também a alunos do 6º grau e mesmo ensino superior, consoante o nível) foi a *Fantasia N.º 2 “Arco-Íris”*.

Na realidade, realizar uma investigação e adaptação pedagógica com repertório de Duarte Pestana e não incluir esta Fantasia nesse processo seria colocar de parte uma das obras mais conhecidas, aclamadas, e interpretadas pelas orquestras de sopros e bandas do nosso país.

O clarinetista e compositor Luís Carvalho aquando da adaptação da obra para orquestra sinfónica adjectivo-a como um ícone do repertório português para banda: “A qualidade da sua construção musical, perfeitamente integrada com a inspiração melódica de raiz popular, granjearam ao compositor lugar de destaque como um dos primeiros grandes criadores para esse meio instrumental específico (banda e orquestra de sopros).”<sup>57</sup>. Serve o próximo subcapítulo para contextualizar então a *Fantasia N.º 2* de Duarte Pestana.

#### 5.3.1. Síntese da *Fantasia N.º 2 “Arco-Íris”*

*Arco-Íris* foi a sexta obra de Duarte Ferreira Pestana a ser registada na SPA no mês de março de 1952. A peça foi composta 17 anos depois da primeira do mesmo género, “fantasia de concerto”, e por isso são perceptíveis algumas diferenças na estrutura, harmonia, desenvolvimento dos temas, orquestração em relação à anterior, *Uvas do Douro*, resultado do seu amadurecimento composicional. Nesta altura Duarte Pestana já tinha tido alguns trabalhos importantes enquanto compositor, arranjador e iniciava-se enquanto diretor musical nas orquestras do teatro de revista e operetas (ver Cap. 4).

Sendo uma obra grandiosa, não só em carácter como em instrumentação e extensão, inclui três partes temáticas principais bastante desenvolvidas, uma introdução e uma coda final. O

---

<sup>57</sup> CARVALHO, L. (2017). Arco-Íris (postado em <https://luiscarvalho.com/portfolio/arco-iris-pestanacarvalho-2/>)

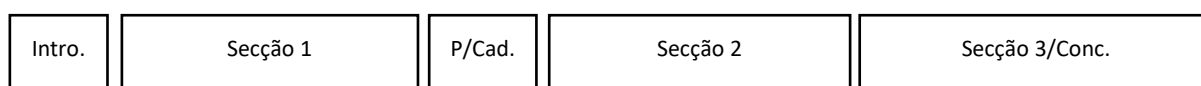
naípe de clarinetes é dobrado adicionando à partitura geral, que normalmente inclui três vozes de clarinetes sopranos, um clarinete em Mi<sup>b</sup> e um clarinete baixo, mais uma voz a cada naípe dos sopranos (designando cada uma de 1º Clarinete A, 1º Clarinete B e assim sucessivamente para o 2º e 3º). Assim sendo, e dada a importância que tem o clarinete nesta obra, todas as partes de clarinete assim como a partitura geral foram analisadas de forma a retirar maior parte do material temático entendido como essencial e preservando a identidade da obra, processo esse que é descrito de seguida.

### 5.3.2. Descrição do processo

#### Fase 1 – Estrutura/Forma Musical

À semelhança do estudo anterior, com o *Estudo N.º 3*, procurou-se ser o mais fiel possível à estrutura original da Fantasia assim como às tonalidades que Duarte Pestana escreveu para o naípe de clarinetes. Indo ao encontro dos conteúdos de dificuldade mais avançada e desafiante pôde estipular-se uma extensão máxima de três páginas assim como a inclusão das três partes temáticas principais às quais se somou a introdução e a coda final.

Colocado então o objetivo de ter como inspiração na estruturação do estudo a própria Fantasia estipulou-se, como visível no esquema seguinte (fig. 34), uma forma musical que contivesse introdução, secção temática 1, ponte/possível momento cadencial, secção temática 2 (contrastante à primeira em andamento e carácter), secção temática 3 (rápida e contrastante às anteriores em andamento e carácter) que não alterando muito o andamento e o material temático culmina na conclusão/coda final.



**Figura 34** - Esquema da estrutura do *Estudo N.º 3*

## Fase 2 – Seleção Temática e Adaptação/Organização da Linguagem

A Fantasia comporta 5 temas principais bastante desenvolvidos pelo compositor ao longo das 7 secções melódicas. Esses desenvolvimentos acontecem maioritariamente através de variações, sobreposições, diferentes orquestrações e uniões tímbricas. A abertura da obra, fonte principal de seleção temática para a introdução do estudo, introduz ao ouvinte todos esses momentos temáticos e motivicos que serão explorados no decorrer da mesma. Hernâni Figueiredo revelou em entrevista que esta característica não só é uma das que, na sua opinião, torna a Fantasia bem escrita e atual como “a torna uma obra una”.

Pelas razões supracitadas tornou-se óbvia a necessidade de tentar retirar a maioria dessas características para a introdução do estudo. A figura 35 ilustra os temas e motivos selecionados da partitura original e a maneira como foram adaptados e sobrepostos nos primeiros compassos do *Estudo N.º 3*.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled 'Moderato', is in 3/4 time and consists of four staves. It features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. Several motifs are circled: a triplet of eighth notes in the upper voice, a quarter note with a sharp sign in the middle voice, and a half note in the lower voice. The bottom excerpt, also labeled 'Moderato (ca. ♩ = 85)', is in 4/4 time and consists of one staff. It features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic and a 'pesante' (heavy) marking. It includes a triplet of eighth notes and a half note, mirroring the motifs from the original introduction.

**Figura 35** – Adaptação da Secção Introdutória do *Estudo N.º 3*  
Introdução original, em cima (c. 1-2) (Figueiredo, 2007, 340), do *Estudo N.º 3*, em baixo (c. 1-2) e processo de sobreposição temática

No processo ilustrado na figura anterior, selecionadas a pontilhado, tracejado e contínuo, as linhas melódicas foram sobrepostas enquanto da linha aguda foram selecionadas as notas para as tercinas de semicolcheias que melhor ficaram na ordem ascendente e na técnica do clarinete. De seguida e por uma questão de sequência foram sendo retirados os fragmentos motivicos dos instrumentos de tessitura mais grave que têm movimento consideradas essenciais para o carácter da secção (fig. 36).

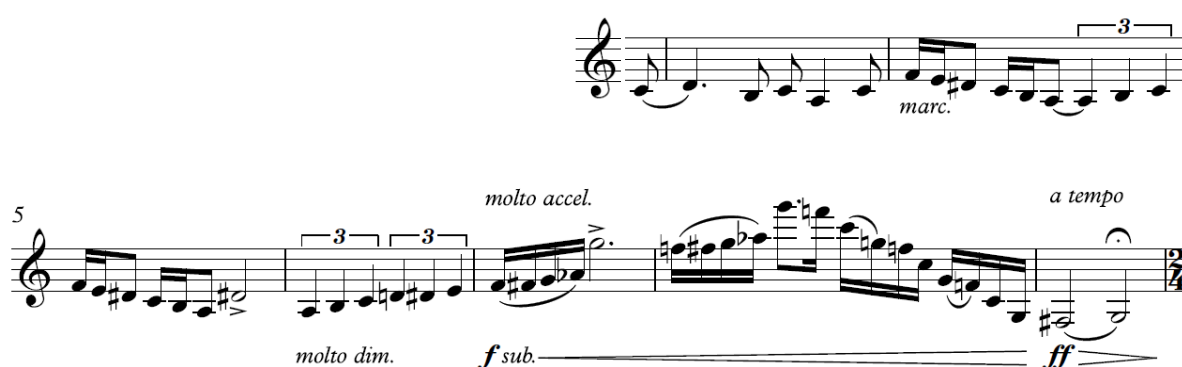


Figura 36 - Introdução do *Estudo N.º 3* (c. 2-9)

Os três compassos finais desta introdução, são referentes à secção virtuosística que se segue e que por ser interpretada pelo naipe de clarinetes não podia ser posta de parte. Os cromatismos que inclui, assim como a criação de tensão repentina com o súbito *forte*, *crescendo* e a dificuldade técnica em *molto accelerando* tornaram a passagem abordável do ponto de vista pedagógico terminando com o arpejo de dominante com sétima de Dó Maior descendente.

Não foi criada nenhuma transição gradual para o estudo da passagem da introdução para a primeira secção melódica e é explicada de seguida a razão. Para esta secção 1 foi escolhido o motivo em andamento *Allegro Moderato* que desempenha o papel de “arco-íris” por tal como ele ter 7 cores (7 graus diatónicos). O tema, que é nada mais que uma escala ascendente e descendente na extensão de uma nona, é então exposto no andamento *Lento* tocando as diferentes cores com tempo e em *accelerando* com *crescendo*. A ideia foi habituar o ouvinte,

depois de uma introdução intensa do ponto de vista de dinâmica e virtuosismo, a um ambiente alegre, simples e dançante (c. 10-13 da fig. 37)

O tema chega então ao andamento rápido e é exposto duas vezes com *crescendo* de *mezzo forte* para *forte* quando sobe e *diminuendo* quando desce em altura (c. 14-17 da fig. 37). Para que se possa ter também um contratema mostrando a diversidade motívica escolheu-se colocar de seguida a frase que os naipes dos metais tocam em diálogo com a melodia “arco-íris” (c. 27-42 da partitura original). Este contratema é colocado com dinâmicas contrastantes e alternadas em cada umas das quatro quadraturas, quando está no registo agudo é colocado *piano* com indicação *giocos* e quando se encontra no registo de garganta, *forte* (c. 21-35 da fig. 37). Com este contraste pretende dar-se uma ideia de diálogo e possibilidade de trabalho dos dois extremos da dinâmica e todas especificidades técnicas que deles advém para o clarinetista.

Figura 37 – 1ª parte da Secção Temática 1 do *Estudo N.º 3* (c. 10-35)

Seguindo a sequência da Fantasia continuou a expor-se o tema “arco-íris” com todas as modulações das tonalidades e funções harmónicas e na ordem em que aparecem. Foram ignoradas as repetições de uma ou outra tonalidade de forma a não tornar redundante e exaustiva a exposição do tema. Esta maleabilidade tonal que Duarte Pestana dá à melodia,

que não é mais que uma escala maior ou menor, ascendente e descendente, tornou pedagogicamente útil a colocação de todas as tonalidades por que passa, começando em Dó Maior, Lá menor (modo harmónico e melódico), Fá Maior e Sol Maior (mudando mesmo a armação de clave). Na Fantasia, esta secção temática transita para outra através de uma ponte que do ponto de vista analítico se baseia no tema “arco-íris” ascendente e variado (fig. 38).

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with the tempo marking "lento accel. ad. lib." and a dynamic marking "pp". It features a series of ascending and descending eighth-note patterns. The second staff, starting at measure 68, is marked "ced. poco a poco" and "ff", showing more complex rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents.

Figura 38 - Ponte momento cadencial do *Estudo N.º 3* (c. 64-72)

Esta ascensão bastante técnica tocada pelo naipe de clarinetes comporta um *accelerando*, colocado como *ad libitum*, e da dinâmica desde *pianíssimo* a *fortíssimo* até à secção com mais verticalidade e acordes estáticos (c. 70-72 da fig. 38). Com a colocação deste momento pretendeu-se criar mais um desafio técnico e abordar dedilhações alternativas para alguns cromatismos assim como o trabalho da articulação, duas notas *legato* e duas em *stacatto*. À semelhança de um processo de adaptação já utilizado no *Estudo N.º 2*, as *appoggiaturas* (c. 70 e 72) refletem as harmonias (a pontilhado na fig. 39) que todos os instrumentos tocam em simultâneo tentando trazer para o clarinete a complexidade harmónica que também é muito inerente à linguagem de Pestana.

The image displays two staves of music. The top staff is for the "1º Clarinete A" and the bottom staff is for "Harmonia". Both are in 2/4 time. The clarinet staff has a dynamic marking "ff" and shows melodic lines with slurs and accents. The harmony staff shows complex chordal structures. Dotted lines connect specific notes between the two staves, illustrating the harmonic complexity and the use of appoggiaturas.

Figura 39 - Versão reduzida da partitura original (c. 123-126)  
(Figueiredo, 2007, p. 347)

Tendo o intuito de transitar para o momento cadencial de forma coerente harmonicamente expuseram-se de forma descendente as notas do acorde que fica suspenso durante a cadência do oboé. O arpejo do acorde Si, Ré#, Fá# e Lá (pontilhado na fig. 40) desempenha a função harmónica de sétima da dominante, neste caso de Mi Maior.

73 *Cadencial (aprox. ♩ = 60)*

*mf* *apoiato* *f*

81 *al niente*

**Figura 40** - Momento cadencial do *Estudo N.º 3* (c. 73-82)

Neste momento cadencial foi sugerida, entre parêntesis, um andamento metronómico, que serve de base de estudo, mas não deve ser respeitado à risca correndo o risco de perder o carácter introspetivo, a maleabilidade e liberdade rítmica inerentes a uma cadência. Após a suspensão na dominante da tonalidade do solo, Si<sub>2</sub>, foi colocado o solo de oboé transposto para a tonalidade do naipe de clarinetes, Mi Maior, assim como as ligaduras que assentam os principais pontos de apoio frásicos e devem ser tomados em conta obrigatoriamente pelo intérprete.

A indicação *apoiato*<sup>58</sup> assim como os *tenutos* incluídos nas colcheias do compasso 79 sublinham a necessidade de apoio na descida cromática assim preparam a nota Sol<sub>3</sub> que com os tremolos<sup>59</sup> colocados descem para as notas Dó#<sub>3</sub> e Mi<sub>3</sub> que em tremolo preparam o ambiente e antecipam a harmonia de Ré menor da secção melódica seguinte, visto que são notas do acorde da dominante desta tonalidade. Com os tremolos dos compassos 80 a 82 pretendeu-se também aproveitar pedagogicamente a possível abordagem de dedilhações

<sup>58</sup> Apoiado.

<sup>59</sup> Tremolo é a alternância rápida entre duas ou mais notas musicais.

auxiliares utilizando as chaves laterais do clarinete para uma passagem mais rápida e fluída entre as notas.

Após ser suspensa a ideia de dominante da tonalidade de ré menor, com as notas do tremolo  $D\acute{o}\#_3$  e  $Mi_3$ , é colocado o símbolo de cesura<sup>60</sup> para que exista uma interrupção antes da exposição da nova secção que em caráter foi preparada durante a cadência, mas que inicia uma nova ideia musical.

A secção musical 2, com o tema do *Lento* explora a secção motívica central em estilo de fado da obra original. O contraste entre o recurso ao registo grave e de garganta com passagens melismáticas (em quiálteras de três, seis e nove) seguidos de passagens virtuosas e suspensivas conferem uma maleabilidade à pulsação e diversos conteúdos pedagógicos interessantes à secção. Por estas razões se reconheceu um pouco da linguagem do fado e se retirou a melodia do naipe de clarinetes dos compassos 345 a 348 assim como o seu desenvolvimento de 351 e 352.

À semelhança das secções anteriores foi dada uma sugestão de pulsação assim como foram retiradas todas as indicações agógicas de forma a preservar a escrita do compositor. Selecionaram-se, de forma a não estender demasiado o estudo, apenas os compassos preponderantes assim como se colocou o momento de transição em estilo de *crescendo* e *accelerando* dos compassos 89 a 94, alternado as notas das fusas do último tempo de forma a corresponder ao arpejo da dominante com sétima da tonalidade da última secção temática em Lá menor (seleccionado a pontilhado na fig. 41).

As inclusões das indicações de variação de pulsação tornaram-se necessárias de colocar (*molto rubato*, *accelerando*, *ritardando* nos c. 83, 85 e 86 respetivamente) após interpretar a obra em contexto orquestral assim como ouvir as diversas gravações e concluir que as mesmas

---

<sup>60</sup> Símbolo com duas linhas diagonais paralelas que indica uma interrupção brusca e de duração longa na música.

adicionam à performance musical características estilísticas e pontos de tensão e relaxe no fraseado musical.

Figura 41 - Secção Temática 2 do *Estudo N.º 3* (c. 83-94)

Para a última secção temática foi selecionado o último tema, *Moderato* à mínima (a2) e com um ritmo e métrica que retratam um estilo muito próximo ao *swing* no *jazz*. Neste motivo o ritmo colcheia com ponto seguido de semicolcheia e o carácter sincopado, com as acentuações nos tempos fracos, conferem também uma ideia de linguagem *jazz* dando ao aluno a oportunidade de ter contato com este tipo de balanço e virtuosismo.

Inicialmente em modo menor, expondo a tríade lá, dó e mi logo no início do tema, é interpretado pelos instrumentos de tessitura médio-grave em dinâmica *mezzo forte* e passa depois, em jeito de improviso, para os instrumentos de tessitura aguda, em modo maior (Fá Maior) quase de forma direta e em *piano*. Por isso se justificou a ordem de temas no estudo assim como a agógica e dinâmicas colocadas (fig. 42). A importância das acentuações assim como da articulação e colocação das ligaduras tornaram-se também aspetos de abordagem pedagógica no sentido do balanço frásico pelo que não foram extrapolados durante o processo de adaptação.

95 **Moderato** (a2) (ca. ♩ = 90)  
mf

99

103 f

107

Figura 42 - Transição (7ª da dominante) e Secção Temática 3 (c. 94-110)

Sendo uma secção que explora diversas competências técnicas em sequência sem grandes sítios para respirar viu-se então como um aspeto pedagógico a necessidade de, com o aluno,

poder falar-se e marcar-se as frequentemente chamadas respirações frásicas (realizadas de forma impercetível entre frases e/ou ligaduras sem quebrar o seguimento frásico).

De seguida à transposição em Fá Maior do tema, foi colocado o contratema sincopado como visível na figura 43.



Figura 43 - Secção arpejada e contratema do *Estudo N.º 3* (c. 119-126)

Após toda esta secção, com extensão de quase uma página completa com oito pautas de música ininterrupta, tentou-se realizar uma Coda Final que dentro do material temático da secção terminasse o estudo de forma impactante e ao mesmo tempo virtuosa. Fazendo uma breve leitura à partitura original, foi logo perçável a utilização da cabeça do tema em *majestoso* para terminar a obra nos compassos 537 e 538. Com a insistência no motivo foi então decidido terminar a obra com a mesma ideia, não quebrando a pulsação que advinha da secção anterior e, através da repetição em oitavas diferentes e com dinâmicas contrastantes dar a ideia de finalização com a indicação de *forte piano* e grande *crescendo* para a nota final Fás (fig. 44).



Figura 44 - Transição direta e Coda Final do *Estudo N.º 3* (c. 125-133)

## **6. Aplicação dos Estudos no Processo Pedagógico/Apresentação de Resultados**

Após a explicação detalhada do processo prévio de construção dos estudos, assim como de alguns objetivos pedagógicos na escolha e adaptação dos mesmos, é importante sintetizar os resultados obtidos. A descrição da lecionação na primeira secção deste relatório (v. Cap. 3), tendo sido realizada no decorrer do estágio, já em si aborda o contato dos alunos com este repertório, e algumas estratégias e resultados que dele advém mas, mesmo assim, urge sintetizar e analisar os processos pedagógicos e a sua pertinência na aquisição dos conteúdos pelos alunos neste estágio do ensino especializado.

De um ponto de vista prático-pedagógico, a inclusão destes estudos no momento de aula foi sempre realizada tendo em conta a duração das aulas e o tempo despendido pelos restantes conteúdos programáticos.

Como é também visível nos planos de aula (v. Apêndices A, B e C do CD-ROM) dividiram-se as aulas em dois momentos contíguos: o técnico, incluindo todos os conteúdos que têm por base a destreza e motricidade técnica (ex. escalas diatónicas e seus exercícios, métodos de clarinete com estudos de cariz tecnicista); e o de repertório, momento em que o conteúdo se baseia nas obras do programa da disciplina (peças, concertos, estudos de cariz mais performativo). Tendo então em conta a especificidade dos estudos adaptados da linguagem de Duarte Pestana, de carácter tanto técnico, desenvolvendo competências motoras, tanto performativo, adquirindo e aprimorando competências mais expressivas, os mesmos, quando lecionados, foram incluídos no momento final da aula, substituindo o repertório. No caso do aluno A, mais jovem, essa divisão não se tornou tão clara indo adaptando os conteúdos no decorrer dos períodos letivos.

## 6.1. Aluno A

O estudo foi construído indo ao encontro dos objetivos específicos para o 2º grau tais como desenvolver hábitos e métodos de trabalho individual regulares, adquirir uma boa embocadura de forma a produzir um som afinado e timbrado nos três registos (Mi<sub>2</sub> a Dó<sub>5</sub>), evoluir a fluência da leitura, executar ritmos com semibreves, mínimas, semínimas, colcheias, entender as diferentes articulações assim como tocar fluentemente nas tonalidades maiores de Dó, Fá e Sol Maior entre outros. De forma a tornar a aplicação deste estudo o mais eficaz possível apenas foi incluindo nos conteúdos de aula no 2º período quando estas competências, e outras, se encontravam em desenvolvimento.

O aluno foi desafiado a descobrir o estilo e a nacionalidade do compositor quando foram ouvidas as Fantasias de Duarte Pestana. Rapidamente as identificou como obras portuguesas, baseadas em música tradicional e então, revendo-se bastante na linguagem, revelou um acréscimo da motivação quando recebeu a partitura do *Estudo N.º 1* para estudar. A abordagem em aula teve sempre uma conotação positiva, foi possível inicialmente dividir o estudo por partes temáticas, e no seu trabalho individual entender as tonalidades e os andamentos *Andante*, *Lento*, *Allegro Moderato*, *Allegretto* e definição de *Tempo primo*.

Com a introdução (c. 1-7) o aluno abordou pela primeira vez a noção de anacruse, que até então desconhecia. A marcação da pulsação (70 bpm) revelou-se útil pois utilizando-a como objetivo final foi possível para o aluno estudar individualmente a uma pulsação mais reduzida e gradualmente aumentar para o objetivo. Aprendeu a posição do lado direito para o Fá#<sub>2</sub> e relembrou as notas Sol#<sub>2</sub> e Mi<sub>3</sub>.

A mudança da métrica entre a introdução e a secção temática 1 (c. 8-39) proporcionou ao aluno a aprendizagem na identificação do compasso (numerador e denominador) e diferença no balanço assim como da noção de fraseio musical utilizando as ligaduras de expressão. Com o *crescendo* e *accelerando* (c. 8-13) existiu maior resistência na assimilação, então, foi pedido ao aluno para bater a pulsação enquanto o professor executava essa parte e ir aumentando a velocidade, dessa forma compreendeu a transição e executou-a de forma mais natural e

fluída. O mesmo aconteceu no *ritardando* (c. 36-39) que foi adicionado na transição para o segundo tema e que o aluno executou melhor depois desta estratégia.

Para além das competências supracitadas o aluno, ao praticar o estudo, melhorou clareza a *stacatto*, a execução de acentuações, da célula rítmica semínima com ponto/colcheia, do fraseado pergunta-resposta, da marcação nas respirações frásicas e do equilíbrio das dinâmicas.

É possível então concluir que o aluno correspondeu razoavelmente às expetativas durante esta abordagem mesmo apesar da instabilidade nos níveis de atenção, concentração e empenho nos restantes conteúdos. Dada a motivação que revelou quando abordava o *Estudo N.º 1*, demonstrando iniciativa no envio de gravações e no trabalho individual, pôde também concluir-se que o aluno beneficiou do contacto com a música de Duarte Pestana.

## 6.2. Aluno B

Para o *Estudo N.º 2* foram retiradas da *Fantasia N.º 1* o máximo das características pedagogicamente úteis para o desenvolvimento das competências expressivas, de leitura, e motoras do aluno do 5º grau. Então, objetivos específicos como o desenvolvimento e aplicação de uma técnica de estudo rentável, a consolidação da maturidade técnico-performativa, o domínio de todas as tonalidades e o contacto com a música tradicional portuguesa, foram tidos em conta e estabelecidos para o ano letivo.

A inclusão do estudo nos conteúdos das aulas ocorreu no último mês de aulas do 3º período, altura em que se achou oportuno iniciar o contato com esta linguagem, pela complexidade e pela extensão. À primeira abordagem com a música, através da audição da *Fantasia N.º 1* em aula, o aluno reagiu positivamente tendo revelado curiosidade e interesse em encontrar os temas que ouvia na versão orquestral no estudo adaptado. A compreensão dos diferentes ambientes e da forma musical da obra, separada por andamentos diferentes, foram os primeiros passos na abordagem detalhada da obra e estruturação do estudo individual.

O solfejo isolado das partes de difícil assimilação rítmica e melódica, a descoberta da tonalidade, a separação frásica e o contraste das dinâmicas foram os primeiros desafios da secção inicial (c. 1-13). Melhorou consideravelmente o espectro das dinâmicas com maior amplitude entre o *mezzo piano* e o *forte*, algo que não era observável dada a debilidade da coluna de ar, e a destreza técnica na tonalidade de Lá menor, harmónica.

Com o decorrer das aulas, na primeira secção temática (c. 14-45), foi também audível a melhoria nas dinâmicas assim como, foi trabalhado com metrónomo o domínio técnico nas passagens e mudanças de registo na tonalidade de Fá Maior. A maior dificuldade assentou na distinção rítmica entre as células de colcheias e as células de “galope”. Realizaram-se alguns exercícios substituindo as mesmas por quatro semicolcheias articuladas com objetivo de a deixar bem explícita na execução da frase. Após algumas correções interiorizou essa contagem numérica enquanto ferramenta pedagógica e começou a interpretar o ritmo corretamente. O domínio da articulação, ligadas duas a duas (c. 30-36) e a destreza técnica foram trabalhados com calma e ajuda do metrónomo.

O aluno B aprendeu a noção de *sforzando piano* (c. 35) e a sua função transitória para o novo caráter melódico. Nesta segunda secção (c. 46-73), melodia de fado, a maior dificuldade do aluno foi a maleabilidade de pulsação e as indicações expressivas *tenuto, cedendo, rall* entre outras. Ouviu-se o trecho tocado na versão original de forma a entender as suas características e essência. As estratégias foram tendo resultados muito positivos e no *accelerando* (c. 62-66) a sua interpretação foi correta, fluída e mais instantânea.

A cadência *ad libitum* (c. 73-74) como momento solístico e de maior liberdade e virtuosismo serviu para aprimorar competências performativas e expressivas. Foi trabalhado o arpejo diminuto de Dó# ascendente e meio diminuto de Mi descendente com inversões que são a base harmónica da cadência. A principal meta foi uniformizar todos os intervalos a uma velocidade constante, a marcação dos pontos de apoio para uma técnica digital mais coesa.

Concluiu o estudo da obra com as seguintes partes temáticas e algumas performances corridas para consolidação e treino da resistência física. É fácil também entender que o contato do aluno com esta linguagem teve resultados pedagógicos bastante profícuos desde o desenvolvimento da coordenação psicomotora, o observável desenvolvimento da utilização da coluna de ar e da respiração diafragmática, a precisão da articulação, as noções de fraseio, a capacidade física ao longo da performance e o entendimento do panorama da música tradicional portuguesa no contexto musical e histórico da obra de Duarte Pestana.

### 6.3. Aluno C

Tendo em conta o panorama geral das aulas abordadas, o *Estudo N.º 3* foi abordado durante o 2º e 3º período do ano letivo. O domínio dos principais conteúdos programáticos, o conhecimento das características, possibilidades sonoras e contexto histórico do clarinete assim como o desenvolvimento da respiração diafragmática, de uma postura ergonómica, de uma técnica de estudo rentável, domínio de todas as tonalidades e consolidação da maturidade técnica e performativa no geral foram as principais metas a ter em conta para todo o ano. O *Estudo N.º 3* teve então como principal objetivo o desenvolvimento destas e de outras competências pedagógicas mais específicas.

Depois de ouvida a obra original, reconhecidos os temas presentes e o seu carácter, foram estabelecidas metas estruturais e principais pontos de enfoque técnico. Na abordagem da introdução (c. 1-13) o aluno deparou-se com desafios performativos executando toda a secção de forma demasiado leve e despreocupada. Foi então exagerado o peso das colcheias e das notas com indicação *marcato* e acentuações, de forma a chegar mais próximo da indicação *pesante* do compositor logo ao início. Com o contato com esta secção o aluno C melhorou também a regularidade no *accelerando* e o equilíbrio entre registos com as tercinas de semicolcheias o mais exatas possível e a passagem técnica mais exigente (c. 7-8) trabalhando com o metrónomo a uma velocidade reduzida a chegada equilibrada à nota Sol<sub>5</sub> e o arpejo de dominante com sétima de Dó Maior descendente.

Na primeira parte temática (c. 10-72) foi feito um trabalho de leitura e estudo geral de princípio ao fim, sintetizadas as tonalidades por onde o tema “arco-íris” passa e trabalhado o carácter dançante e as variações de dinâmicas. Todas as indicações de agógica, de andamento, e articulação foram também abordadas.

A partir do 3º período o *Estudo N.º 3* preencheu o momento performativo da aula o que deu maior destaque à obra. Relativamente ao momento cadencial (c. 73-82), foi dada ao aluno C a sugestão metronómica de 60 bpm que foi importante pois ao princípio e de forma errada o aluno interpretou a passagem sem grande noção de pulsação e demasiado livre. Após esse *feedback*, alguns ajustes nas notas *apoiato*, e as indicações de dedilhações auxiliares para os

tremolos dos compassos 80 a 82, o aluno interpretou o momento com um caráter decidido, mas contemplativo indo ao encontro da ideia principal do compositor.

O segundo trecho temático, *Lento* (c. 83-94), foi inicialmente trabalhado sem a ajuda do metrónomo. A maleabilidade da pulsação e caráter quase melismático foram características compreendidas pelo aluno após audição da gravação da Fantasia, foram marcados na partitura os pontos de ligeiros *cedendos*, de paragens/suspensões, de avanços bruscos no tempo e de apoios/*tenutos*. O aluno conseguiu então entender que a noção de pulsação não podia ser perdida, mas sim flexibilizada consoante as características da melodia e também com margem para o gosto pessoal dando liberdade para algumas adaptações. Adquiriu assim uma variedade de competências expressivas como saber respirar de acordo com o fraseio, respeitar e identificar diferentes estilos musicais e saber executar o fraseio da obra identificando e interpretando momentos de equilíbrio, tensão, relaxe e clímax.

Na secção final (c. 95-133), o aluno estudo com metrónomo de forma a entender o ritmo e o seu balanço. Este trabalho técnico foi sendo realizado com calma após uma divisão frásica e marcação de respirações curtas ou longas de forma a controlar o ar utilizado. A agógica foi abordada de seguida e todos as acentuações e pontos de apoio foram trabalhados e equilibrados dando o caráter leve e dançante muito característico deste tipo de música ligeira portuguesa.

De forma a entender a reação do aluno e com o objetivo de consolidar todas as estratégias utilizadas, nas últimas aulas, desafiou-se o aluno a gravar a interpretação geral do estudo. Realizou essa tarefa com sucesso executando uma performance coesa, com linguagem clara e caráter muito próximo do pretendido.

Pôde então concluir-se que o aluno C foi o que mais beneficiou com o estudo adaptado da linguagem de Duarte Pestana. Adquiriu praticamente todas as competências planeadas e executou as estratégias com sucesso.

## **Conclusão e Reflexão Final**

No decorrer do meu Estágio do Ensino Especializado procurei desempenhar todas as funções que me foram atribuídas com o máximo empenho. Destas aulas pretendi adquirir o máximo de conhecimento possível, a fim de crescer quer como pessoa quer como professor, de me tornar mais experiente e eficiente e, acima de tudo, adquirir ferramentas que me possam conduzir e auxiliar na minha superação enquanto humano e docente.

Após todo este processo de prática pedagógica, e de observar os frutos da mesma, concluo que me tornei num professor com um tipo de comunicação mais eficaz, na medida em que através do planeamento cuidadoso das aulas consegui prever as barreiras e estratégias de resolução rápida dos problemas preparando assim instruções mais eficientes.

Concluo também da minha prática pedagógica que o papel de um professor de clarinete não deve apenas contribuir para o desenvolvimento performativo dos seus alunos, mas também para o desenvolvimento dos valores e competências humanas e sociais. Conseguiu-se neste estágio inculcar o interesse e curiosidade pela música portuguesa enquanto património cultural e ferramenta importante de desenvolvimento pedagógico.

Quanto ao projeto de investigação, este foi uma fonte motivacional ininterrupta ao longo da prática pedagógica, e em especial, para a concretização do presente trabalho. Certificar a adaptabilidade e a pertinência pedagógica da linguagem de Duarte Pestana ao ensino básico e secundário do clarinete foi desde início o principal objetivo deste projeto ao qual se pretendeu que os três estudos realizados dessem resposta.

A sintetização da biografia de Duarte Pestana, com base no testemunho e fontes fidedignas do filho Américo Pestana, revelou-se fulcral no processo de estudo e compreensão do contexto sociocultural do compositor. Considerou-se também importante sintetizar e deixar escrito o seu percurso de vida que em tanto influenciou a sua escrita e consequentemente a sua identidade.

No âmbito prático da investigação é importante relembrar que foram aplicados três estudos adaptados das recolhas existentes das Fantasias de Duarte Pestana para banda com objetivos

pedagógicos, mas também com intuito de diversificar os conteúdos e aliviar a utilização dos métodos tradicionais, que apesar de muito úteis na aprendizagem do instrumento, não transportam consigo o valor simbólico e cultural. Os alunos viram na abordagem aos estudos uma fonte musical repleta de qualidades rítmicas, melódicas e expressivas que satisfizeram as necessidades pedagógicas necessárias na aprendizagem do instrumento, enquanto beneficiaram do contato com a particular visão da cultura musical portuguesa de Duarte Ferreira Pestana. A colaboração do professor Hernâni Petiz Figueiredo através da entrevista semiestruturada foi fulcral na credibilização de todo este processo assim como a cedência do seu trabalho composicional relacionado com a redução para quatro pautas das Fantasias.

Este repertório mostrou-se válido para atingir os objetivos contemplados nos programas curriculares da disciplina de clarinete do ensino básico e secundário. É importante referir que não se pretende com esta afirmação atribuir uma superior importância à música de Pestana, nem à música tradicional portuguesa, nem tão-pouco substituir os métodos e repertório normalmente utilizados, mas sim valorizar esta linguagem como recurso didático, que pode complementar os materiais atualmente empregues.

Com este relatório espero ter contribuído para o enriquecimento do repertório de cariz tradicional português para clarinete, assim como espero ter sensibilizado os professores e alunos para a importância de manter viva a memória e a obra do grande clarinetista e compositor que foi Duarte Ferreira Pestana.

## Bibliografia

CASTELO-BRANCO, S. S. (ed.) (2010), *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*, Vol. III, Círculo de Leitores, Lisboa, p. 998

COVÕES, R. (1940), *O Cinquentenário do Coliseu dos Recreios (1890-1949)*, Tipografia Freitas Brito, Lisboa

CLÉRISSE, R. (1958), *Vieille Chanson*, Alphonse Leduc, Paris

DANGAIN, G. (1992), *ABC du Jeune Clarinettiste* (1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> cadernos), Gérard Billaudot Éditeur, Paris

ESPADANA, L. (2018), *Estudo sobre a utilização de música portuguesa no ensino do clarinete*, Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa

FERREIRA, M. P. (coord.) (2006), *Dez Compositores Portugueses*, Dom Quixote, Lisboa

FIGUEIREDO, H. P. (2008), *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Ferreira Pestana*, Universidade de Aveiro, Aveiro

FRAZÃO, D. (2016), *A Música Tradicional Portuguesa adaptada para o ensino do clarinete*, Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa

HARRIS, P. (2013), *Clarinet Basics*, Faber Music Ltd., Londres

JEANJEAN, P. (1928), *Etudes Progressives et Mélodiques* (1<sup>o</sup> Caderno), Alphonse Leduc, Paris

JERÓNIMO, M. (2013), *Leonel Duarte Ferreira: vida e obra musical*, Câmara Municipal de Almada, Almada

KÓVACS, B. (1998), *Hommages*, Edition Darok, Cracóvia

KURKIEWICZ, L. (1961), *Wybor etiid i cwiczen na klarnet*, PWM Edition, Cracóvia

LANCELOT, J. (2001), *L'École du Mécánisme* (1<sup>o</sup> volume), Gérard Billaudot Éditeur, Paris

- LEFÈVRE, J. X. (1967), *Metodo Popolare per Clarinetto*, Ricordi, Milão
- MACHADO, J. (2002), *Jorge Peixinho: In Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa
- MILHAUD, D. (1984), *Petit Concert*, Gérard Billaudot Éditeur, Paris
- NERY, R. V. & FERREIRA, P. (1991), *História da Música Portuguesa*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa
- PASCOAL, B. (2018), *A Música Popular Portuguesa no contexto educacional do Eufónio*, Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa
- RIBEIRO, N. (2005), *A Emissora Nacional nos Primeiros Anos do Estado Novo*, BonD - Books on Demand Editions, Lisboa
- RUTLAND, J. (2008), *Abracadabra Clarinet!*, Collin Music Editions, Londres
- SADIE, S. (ed.) (2001), *The New Grove - A Dictionary of Music and Musicians*, Vol. VI, Oxford University Press, Londres, p. 389-340
- SILVA, M. F. da (2013), *A Música Tradicional Portuguesa no ensino vocacional*, Universidade do Minho, Braga
- SOBREIRA, A. (1965), Entrevista ao Maestro Duarte Pestana, *Rádio & Televisão*, Ano X, p. 47-48
- TELLES, A. & DELGADO, A. (2007), *Luís de Freitas Branco*, Editorial Caminho, Lisboa
- VALENTE, J. C. (2011), *Para a História dos Tempos Livres em Portugal. Da FNAT a INATEL 1935-2010*, Edições Colibri, Lisboa

## Anexos

## A. Planificação Anual – Aluno A



### Mestrado em Ensino de Música

Didática do Ensino Especializado/  
Estágio do Ensino Especializado

<b>Nome do Mestrando:</b> André Gabriel Serra Vieira	<b>Professor Cooperante:</b> Prof. Daniel Frazão
<b>Professor Orientador (ESML):</b> Prof. Dr. Manuel Jerónimo	<b>Local:</b> Associação Canto Firme de Tomar
<b>Nome do aluno:</b> Aluno A (2º Grau)	

#### 1. Objetivos:

- Adquirir uma boa embocadura de forma a conseguir produzir um bom som, nomeadamente afinado e timbrado;
- Adquirir uma postura ergonómica que permita ter um bom domínio do clarinete e das mãos, quer de pé quer sentado;
- Desenvolver a motivação e o gosto pelo instrumento;
- Ajudar o aluno a perceber a utilidade e os objetivos do estudo;
- Incentivar a integração do aluno no ambiente escolar, para proporcionar uma maior rentabilidade do espaço físico e didático.
- Desenvolver hábitos e métodos de estudo regulares;

#### 2. Competências a desenvolver:

##### **Competências Auditivas:**

- Reconhecer o timbre do instrumento;
- Adquirir noção de afinação;
- Incentivar o aluno a procurar constantemente um som timbrado e homogéneo;
- Desenvolver a memória musical;
- Identificar e executar ritmos básicos com e sem instrumento;
- Entender a sonoridade de uma escala maior e menor.

##### **Competências Motoras:**

- Adotar uma postura ergonómica;
- Adquirir uma embocadura correta, centrada e relaxada de modo a permitir uma passagem de ar controlada;
- Aprender a manusear e segurar corretamente o clarinete tal como seus hábitos de conservação;
- Executar com as dedilhações corretas as notas dos registos grave, médio e agudo do clarinete (entre Mi<sub>2</sub> e Dó<sub>5</sub>);
- Dominar tecnicamente a passagem/mudança de registos (grave/médio);
- Dominar as Escalas Maiores até 2 alterações.

**Competências Expressivas:**

- Adquirir noções de quantidade e velocidade;
- Adquirir e desenvolver noções de articulação: *Staccato* e *Legato*, e a sua respetiva função na música;
- Aprender a articular de forma precisa, mas sem alterar a clareza e qualidade do som;
- Adquirir noções de ritmo, fraseio e agógica;
- Saber distinguir dinâmicas: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f* e *ff*;
- Conseguir tocar melodias com extensão considerável mantendo as noções de fraseado em equilíbrio com uma leitura bem conseguida.

**Competências de Leitura:**

- Saber o nome das figuras musicais: semibreve, mínima, semínima e colcheia;
- Saber ler notas musicais de Mi<sub>2</sub> a Dó<sub>5</sub> tal como executar as respetivas dedilhações no clarinete;
- Evoluir a fluência na leitura;
- Saber identificar o compasso, numerador e denominador;
- Saber identificar a clave, armação de clave e sua função;
- Entender a noção de frase musical;
- Saber ler e aplicar as variações de dinâmica e andamento: *crescendo*/ *diminuendo* e *ritardando*/*acelerando* respetivamente;

**Outras Competências:**

- Ser assíduo e pontual;
- Apresentar sempre o material necessário para a aula;
- Ter interesse, empenho e iniciativa nas aulas;
- Ser responsável e cuidadoso no manuseamento e manutenção do instrumento;
- Adquirir motivação para estudar com qualidade e regularidade;
- Desenvolver mecanismos que permitam estar preparado para apresentações públicas e momentos de avaliação.

## B. Planificação Anual – Aluno B



### Mestrado em Ensino de Música

Didática do Ensino Especializado/  
Estágio do Ensino Especializado

<b>Nome do Mestrando:</b> André Gabriel Serra Vieira	<b>Professor Cooperante:</b> Prof. Daniel Frazão
<b>Professor Orientador (ESML):</b> Prof. Dr. Manuel Jerónimo	<b>Local:</b> Associação Canto Firme de Tomar
<b>Nome do aluno:</b> Aluno B (5º Grau)	

#### 1. Objetivos:

- Conhecer as características, possibilidades sonoras e contexto histórico do clarinete, e saber usar as características dentro das exigências do nível em que se encontra;
- Melhorar a respiração diafragmática de modo a possibilitar uma correta emissão de som, controlo da afinação e articulação;
- Adquirir uma postura ergonómica que permita ter um bom domínio do clarinete e das mãos, quer de pé quer sentado;
- Desenvolver e aplicar uma técnica de estudo rentável;
- Consolidar a maturidade técnico-performativa;
- Dominar todas as tonalidades;
- Ter contato com o exterior, apresentando-se em *masterclasses*, concursos, recitais etc;
- Desenvolver a motivação e o gosto pelo instrumento.

#### 2. Competências a desenvolver:

##### **Competências Auditivas:**

- Controlar o timbre do instrumento;
- Adquirir noção de afinação;
- Incentivar o aluno a procurar constantemente um som timbrado e homogéneo;
- Incentivar a audição de música do instrumento e ter sentido crítico;
- Desenvolver a memória musical;
- Reconhecer auditivamente, no repertório a trabalhar, noções como o fraseio, ornamentação, andamento, carácter e dinâmicas;

**Competências Motoras:**

- Adotar uma postura ergonómica;
- Adquirir uma embocadura correta, centrada e relaxada de modo a permitir uma passagem de ar controlada;
- Aprender a manusear e segurar corretamente o clarinete tal como seus hábitos de conservação;
- Executar com as dedilhações corretas as notas dos registos grave, médio, agudo e sobreagudo do clarinete (entre  $Mi_2$  e  $Lá_5$ );
- Dominar tecnicamente a passagem/mudança de registos (grave/médio/agudo/sobreagudo);
- Desenvolver a coordenação psicomotora;
- Saber e utilizar a noção de coluna de ar e respiração diafragmática;
- Dominar as Escalas Maiores e menores até 7 alterações.
- Dominar a Escala Cromática.

**Competências Expressivas:**

- Adquirir noções de quantidade e velocidade;
- Adquirir e desenvolver noções de articulação: *Staccato* e *Legato*, e a sua respetiva função na música;
- Aprender a articular de forma precisa, mas sem alterar a clareza e qualidade do som;
- Adquirir noções de ritmo, fraseio e agógica;
- Saber distinguir dinâmicas: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f* e *ff*;
- Saber distinguir andamentos rápidos de andamentos lentos;
- Saber respirar de acordo com o fraseio;
- Respeitar e identificar diferentes estilos musicais em que o instrumento se adequa;
- Saber executar o fraseio da obra: equilíbrio, tensão, relaxe, clímax;
- Saber respeitar os andamentos e caracteres das obras;
- Conseguir tocar melodias com extensão considerável mantendo as noções de fraseado em equilíbrio com uma leitura bem conseguida;
- Usar diferentes tipos de articulação em diferentes dinâmicas.

**Competências de Leitura:**

- Saber o nome de todas as figuras musicais;
- Saber ler notas musicais de  $Mi_2$  a  $Lá_5$  tal como executar as respetivas dedilhações no clarinete;
- Evoluir a fluência na leitura;
- Saber identificar a clave, armação de clave e sua função;
- Entender a noção de frase musical;
- Saber ler e aplicar as variações de dinâmica e andamento: *crescendo/ diminuendo e ritardando/acelerando* respetivamente;
- Adquirir fluidez na leitura à 1ª vista.

**Outras Competências:**

- Ser assíduo e pontual;
- Apresentar sempre o material necessário para a aula;
- Ter interesse, empenho e iniciativa nas aulas;
- Ser responsável e cuidadoso no manuseamento e manutenção do instrumento;
- Adquirir motivação para estudar com qualidade e regularidade;
- Desenvolver mecanismos que permitam estar preparado para apresentações públicas e momentos de avaliação.

## C. Planificação Anual – Aluno C



### Mestrado em Ensino de Música

Didática do Ensino Especializado/  
Estágio do Ensino Especializado

<b>Nome do Mestrando:</b> André Gabriel Serra Vieira	<b>Professor Cooperante:</b> Prof. Daniel Frazão
<b>Professor Orientador (ESML):</b> Prof. Dr. Manuel Jerónimo	<b>Local:</b> Associação Canto Firme de Tomar
<b>Nome do aluno:</b> Aluno C (10º Ano)	

#### 1. Objetivos:

- Cumprir os conteúdos programáticos e saber dominá-los;
- Conhecer as características, possibilidades sonoras e contexto histórico do clarinete, e saber usar as características dentro das exigências do nível em que se encontra;
- Melhorar a respiração diafragmática de modo a possibilitar uma correta emissão de som, controlo da afinação e articulação;
- Adquirir uma postura ergonómica que permita ter um bom domínio do clarinete e das mãos, quer de pé quer sentado;
- Desenvolver e aplicar uma técnica de estudo rentável;
- Consolidar a maturidade técnico-performativa;
- Dominar todas as tonalidades;
- Ter contato com o exterior, apresentando-se em *masterclasses*, concursos, recitais etc;
- Desenvolver a motivação e o gosto pelo instrumento.

#### 2. Competências a desenvolver:

##### **Competências Auditivas:**

- Controlar o timbre do instrumento;
- Adquirir noção de afinação;
- Adquirir e desenvolver sensibilidade auditiva e musical;
- Incentivar o aluno a procurar constantemente um som timbrado e homogéneo;
- Incentivar a audição de música do instrumento e ter sentido crítico;
- Desenvolver a memória musical;
- Reconhecer auditivamente, no repertório a trabalhar, noções como o fraseio, ornamentação, andamento, carácter e dinâmicas;

**Competências Motoras:**

- Adotar uma postura ergonómica;
- Adquirir uma embocadura centrada e relaxada de modo a permitir uma passagem de ar controlada;
- Adquirir uma boa coordenação motora, técnica e digital em todas as tonalidades;
- Executar com as dedilhações corretas as notas dos registos grave, médio, agudo e sobreagudo do clarinete (entre Mi<sub>2</sub> e Lá<sub>5</sub>);
- Dominar tecnicamente a passagem/mudança de registos (grave/médio/agudo/sobreagudo);
- Desenvolver a coordenação psicomotora;
- Saber e utilizar a noção de coluna de ar e respiração diafragmática;
- Dominar as Escalas Maiores e menores até 7 alterações assim como os seus arpejos de 7ª;
- Dominar a Escala de Tons Inteiros;
- Dominar a Escala Cromática.

**Competências Expressivas:**

- Adquirir noções de quantidade e velocidade;
- Adquirir e desenvolver noções de articulação: *Staccato* e *Legato*, e a sua respetiva função na música;
- Aprender a articular de forma precisa, mas sem alterar a clareza e qualidade do som;
- Adquirir noções de ritmo, fraseio e agógica;
- Saber distinguir dinâmicas: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f* e *ff*;
- Saber distinguir andamentos rápidos de andamentos lentos;
- Saber respirar de acordo com o fraseio;
- Respeitar e identificar diferentes estilos musicais em que o instrumento se adequa;
- Saber executar o fraseio da obra: equilíbrio, tensão, relaxe, clímax;
- Saber respeitar os andamentos e caracteres das obras;
- Conseguir tocar melodias com extensão considerável mantendo as noções de fraseado em equilíbrio com uma leitura bem conseguida;
- Usar diferentes tipos de articulação em diferentes dinâmicas.

**Competências de Leitura:**

- Saber o nome de todas as figuras musicais;
- Saber ler notas musicais de Mi<sub>2</sub> a Lá<sub>5</sub> tal como executar as respetivas dedilhações no clarinete;
- Evoluir a fluência na leitura em métricas simples e compostas;
- Saber identificar a clave, armação de clave e sua função;
- Entender a noção de frase musical;
- Saber ler e aplicar as variações de dinâmica e andamento: *crescendo/ diminuendo e ritardando/acelerando* respetivamente;
- Adquirir fluidez na leitura à 1ª vista.

**Outras Competências:**

- Ser assíduo e pontual;
- Apresentar sempre o material necessário para a aula;
- Ter interesse, empenho e iniciativa nas aulas;
- Ser responsável e cuidadoso no manuseamento e manutenção do instrumento;
- Adquirir motivação para estudar com qualidade e regularidade;
- Desenvolver mecanismos que permitam estar preparado para apresentações públicas e momentos de avaliação.

D. Plano de Atividades da Canto Firme



CANTO FIRME  
CONSERVATÓRIO DE ARTES



**Plano de  
Atividades  
2019/2020**

## 4. Plano Anual de Atividades

### 4.1. Programas e atividades previstas no Conservatório de Artes

#### 4.1.1. Audições

As audições são um dos momentos em que os alunos e os professores podem demonstrar todo o seu trabalho ao público. Contribui inequivocamente para a preparação do aluno como músico. Todos os alunos devem participar nas audições e/ou concertos que se realizem na escola no decorrer do ano letivo.

A marcação das audições de final de período está à responsabilidade da Direção Pedagógica, por decisão do Conselho Pedagógico do CACFT, necessitando porém da confirmação e consentimento de cada professor, sendo que terá de ser comunicada no prazo de 3 dias. Ainda assim, os Professores têm autonomia para marcar audições extra, para além das previamente marcadas, sendo que têm de fazer a respetiva marcação/comunicação com, no mínimo, uma semana de antecedência.

Haverá, também, dias previamente marcados para a realização das audições de final de período e final de ano letivo. Estas são organizadas em forma de concerto ou recital e em conjunto com outras classes.

- **Mapa de audições de classe referente ao 1.º período:**

1.º Período			
Data	Hora	Classes	Local
02DEZ19	17H30	GUIARRA (CPICT) (Profs. David Ferreira e Rafael Umbelino)	Auditório Fernando Lopes-Graça
	18H30	GUIARRA (Vocacional) (Prof. Rafael Umbelino)	
03DEZ19	17H45	ACORDEÃO (Prof. Veronique Marques)	Auditório Fernando Lopes-Graça
	18H30	TROMPA (Profs. Bruno Cruz e Sebastião Reis)	
		TROMPETE (Prof. Cláudio Pinheiro)	

<b>04DEZ19</b>	<b>18H00</b>	CANTO (Prof. Carla Pais)	Auditório Fernando Lopes-Graça
	<b>18H45</b>	CLASSES DE CONJUNTO (Vocacional) (Profs. Simão Francisco, Tiago Rosa, Alexandra Sousa e Joana Santos)	
		MÚSICA DE CÂMARA (Supletivo) (Profs. Tiago Rosa e Simão Francisco)	
<b>05DEZ19</b>	<b>17H45</b>	PIANO (Vocacional) (Profs. Joaquim Roberto e Melany Miguel)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		FAGOTE (Prof. Tiago Rosa)	
	<b>19H00</b>	PIANO (Iniciação) (Prof. Alexandra Sousa)	
		VIOLINO (Profs. Gonçalo Sousa e Micaela Sousa)	
		ORQUESTRA SUZUKI (Prof. Gonçalo Sousa)	
<b>06DEZ19</b>	<b>17H45</b>	PERCUSSÃO (Profs. Hugo Ribeiro, Pedro Fonseca e Rodrigo Oliveira)	Auditório Fernando Lopes-Graça
<b>07DEZ19</b>	<b>15H00</b>	ÓRGÃO (Aula Aberta) (Prof. Alexandra Sousa)	Igreja da Misericórdia
<b>09DEZ19</b>	<b>17H30</b>	OBOÉ (Prof. Sofia Brito)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		TROMBONE (Prof. Nuno Henriques)	
	<b>19H00</b>	TUBA (Prof. Pedro Oliveira)	
		SAXOFONE (Prof. Fábio Monteiro)	
<b>10DEZ19</b>	<b>18H00</b>	FLAUTA TRANSVERSAL (Vocacional) (Prof. Mariana Frias)	Auditório Fernando Lopes-Graça

	<b>18H45</b>	FLAUTA TRANSVERSAL (CPISP) (Profs. Simão Francisco e Mariana Frias)	
<b>11DEZ19</b>	<b>17H30</b>	HARPA (Profs. Ana Carolina Marcelino)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		VIOLONCELO (Prof. Diogo Patrício)	
	<b>18H30</b>	PIANO (CPICT) (Prof. Alexander Kuklin)	
<b>12DEZ19</b>	<b>18H00</b>	CLARINETE (Prof. Daniel Frazão e André Vieira)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		EUFÓNIO (Prof. Pedro Andrade)	
<b>13DEZ19</b>	<b>17H30</b>	MÚSICA DE CÂMARA (Profissional) (Profs. Alexandra Sousa, Tiago Rosa e Bruno Cruz)	Auditório Fernando Lopes-Graça

• **Mapa de audições de classe referente ao 2.º período:**

2.º Período			
<b>Data</b>	<b>Hora</b>	<b>Classes</b>	<b>Local</b>
<b>16MAR20</b>	<b>17H30</b>	GUIARRA (CPICT) (Profs. David Ferreira e Rafael Umbelino)	Auditório Fernando Lopes-Graça
	<b>18H30</b>	GUIARRA (Vocacional) (Prof. Rafael Umbelino)	
<b>17MAR20</b>	<b>17H45</b>	ACORDEÃO (Prof. Veronique Marques)	Auditório Fernando Lopes-Graça
	<b>18H30</b>	TROMPA (Profs. Bruno Cruz e Sebastião Reis)	
		TROMPETE (Prof. Cláudio Pinheiro)	
<b>18MAR20</b>	<b>18H00</b>	CANTO (Prof. Carla Pais)	Auditório Fernando Lopes-Graça

	<b>18H45</b>	CLASSES DE CONJUNTO (Vocacional) (Profs. Simão Francisco, Tiago Rosa, Alexandra Sousa e Joana Santos)	
		MÚSICA DE CÂMARA (Supletivo) (Profs. Tiago Rosa e Simão Francisco)	
<b>19MAR20</b>	<b>17H45</b>	PIANO (Vocacional) (Profs. Joaquim Roberto e Melany Miguel)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		FAGOTE (Prof. Tiago Rosa)	
	<b>19H00</b>	PIANO (Iniciação) (Prof. Alexandra Sousa)	
		VIOLINO (Profs. Gonçalo Sousa e Micaela Sousa)	
		ORQUESTRA SUZUKI (Prof. Gonçalo Sousa)	
<b>20MAR20</b>	<b>17H45</b>	PERCUSSÃO (Profs. Hugo Ribeiro, Pedro Fonseca e Rodrigo Oliveira)	Auditório Fernando Lopes-Graça
<b>21MAR20</b>	<b>15H00</b>	ÓRGÃO (Prof. Alexandra Sousa)	Sala 6
<b>23MAR20</b>	<b>17H30</b>	OBOÉ (Prof. Sofia Brito)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		TROMBONE (Prof. Nuno Henriques)	
	<b>19H00</b>	TUBA (Prof. Pedro Oliveira)	
		SAXOFONE (Prof. Fábio Monteiro)	
<b>24MAR20</b>	<b>18H00</b>	FLAUTA TRANSVERSAL (Vocacional) (Prof. Mariana Frias)	Auditório Fernando Lopes-Graça
	<b>18H45</b>	FLAUTA TRANSVERSAL (CPISP) (Profs. Simão Francisco e Mariana Frias)	

25MAR20	17H30	HARPA (Profs. Ana Carolina Marcelino)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		VIOLONCELO (Prof. Diogo Patrício)	
	18H30	PIANO (CPICT) (Prof. Alexander Kuklin)	
26MAR20	18H00	CLARINETE (Prof. Daniel Frazão e André Vieira)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		EUFÓNIO (Prof. Pedro Andrade)	
27MAR20	17H30	MÚSICA DE CÂMARA (Profissional) (Profs. Alexandra Sousa, Tiago Rosa e Bruno Cruz)	Auditório Fernando Lopes-Graça

• **Mapa de audições de classe referente ao 3.º período:**

3.º Período			
Data	Hora	Classes	Local
25MAI20	17H30	GUIARRA (CPICT) (Profs. David Ferreira e Rafael Umbelino)	Auditório Fernando Lopes-Graça
	18H30	GUIARRA (Vocacional) (Prof. Rafael Umbelino)	
26MAI20	17H45	ACORDEÃO (Prof. Veronique Marques)	Auditório Fernando Lopes-Graça
	18H30	TROMPA (Profs. Bruno Cruz e Sebastião Reis)	
		TROMPETE (Prof. Cláudio Pinheiro)	
27MAI20	18H00	CANTO (Prof. Carla Pais)	Auditório Fernando Lopes-Graça
	18H45	CLASSES DE CONJUNTO (Vocacional) (Profs. Simão Francisco, Tiago Rosa, Alexandra Sousa e Joana Santos)	

		MÚSICA DE CÂMARA (Supletivo) (Profs. Tiago Rosa e Simão Francisco)	
28MAI20	17H45	PIANO (Vocacional) (Profs. Joaquim Roberto e Melany Miguel)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		FAGOTE (Prof. Tiago Rosa)	
	19H00	PIANO (Iniciação) (Prof. Alexandra Sousa)	
		VIOLINO (Profs. Gonçalo Sousa e Micaela Sousa)	
		ORQUESTRA SUZUKI (Prof. Gonçalo Sousa)	
29MAI20	17H45	PERCUSSÃO (Profs. Hugo Ribeiro, Pedro Fonseca e Rodrigo Oliveira)	Auditório Fernando Lopes-Graça
30MAI20	15H00	ÓRGÃO (Prof. Alexandra Sousa)	Sala 6
01JUN20	17H30	OBOÉ (Prof. Sofia Brito)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		TROMBONE (Prof. Nuno Henriques)	
	19H00	TUBA (Prof. Pedro Oliveira)	
		SAXOFONE (Prof. Fábio Monteiro)	
02JUN20	18H00	FLAUTA TRANSVERSAL (Vocacional) (Prof. Mariana Frias)	Auditório Fernando Lopes-Graça
	18H45	FLAUTA TRANSVERSAL (CPISP) (Profs. Simão Francisco e Mariana Frias)	
03JUN20	17H30	HARPA (Profs. Ana Carolina Marcelino)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		VIOLONCELO (Prof. Diogo Patrício)	

	<b>18H30</b>	PIANO (CPICT) (Prof. Alexander Kuklin)	
<b>04JUN20</b>	<b>18H00</b>	CLARINETE (Prof. Daniel Frazão e André Vieira)	Auditório Fernando Lopes-Graça
		EUFÓNIO (Prof. Pedro Andrade)	
<b>05JUN20</b>	<b>17H30</b>	MÚSICA DE CÂMARA (Profissional) (Profs. Alexandra Sousa, Tiago Rosa e Bruno Cruz)	Auditório Fernando Lopes-Graça

**4.1.2. Concertos e outras atividades**

<b>Data</b>	<b>Hora</b>	<b>Concerto   Atividade</b>	<b>Dinamizadores</b>	<b>Local</b>
<b>18SET19</b>	<b>18H00</b>	Momento Musical na Cerimónia de Entrega de Diplomas do Centro Qualifica do AET, pelo Duo de Saxofones CF.	Agrupamento de Escolas Templários	Auditório do Agrupamento de Escolas Templários
<b>20SET19</b>	<b>18H00</b>	Concerto de Abertura Ano Letivo (CPISP), pela Orquestra de Sopros.	Departamento de Classes de Conjunto	Auditório Fernando Lopes-Graça
<b>21SET19</b>	<b>16H00</b>	Concerto inserido no Festival Brass It 2019, pela Orquestra de Sopros.	Associação Improviso Divergente	Fábrica da Cultura (Minde)
<b>01OUT19</b>	<b>18H00</b>	Concerto de Comemoração do Dia Mundial da Música, pelo Quinteto de Metais CF.	Câmara Municipal de Tomar	Claustros da Câmara Municipal de Tomar
<b>26OUT19</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	Sala 6
<b>30OUT19</b>	<b>10H30</b>	Concerto pela Classe de Percussão (CPISP)	Departamento de Sopros e Percussão	Foyer da Canto Firme
<b>09NOV19</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	Sala 6
<b>09NOV19</b>	<b>18H30</b>	Concerto pela Classe de Percussão (CPISP)	Departamento de Sopros e Percussão	Auditório Fernando Lopes-Graça
<b>21NOV19</b>	<b>09H15</b>	Apresentação Musical no Evento Internacional de Informática Educativa	Instituto Politécnico de Tomar	Auditório do Instituto Politécnico de Tomar
<b>23NOV19</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	Sala 6

<b>24NOV19</b>	<b>11H00</b>	Concerto Didático pela Classe de Percussão	Departamento de Sopros e Percussão	Auditório Fernando Lopes-Graça
<b>02DEZ19</b>	<b>A definir</b>	Concerto de Abertura “Juntos pelos Nossos”	Junta Urbana de Tomar CACFT	Casa Vieira Guimaráes
<b>02DEZ19</b> <b>A</b> <b>10JAN19</b>	<b>A definir</b>	Juntos pelos Nossos	Junta Urbana de Tomar CACFT	Vários
<b>04DEZ19</b>	<b>18H45</b>	Concerto de entrega de prémios do Quadro de Mérito 2018/2019	CACFT	Auditório Fernando Lopes-Graça
<b>07DEZ19</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	Sala 6
<b>14DEZ19</b>	<b>15H00</b>	Recital de Guitarra Clássica (CPICT)	Departamento de Cordas e Teclas	Sinagoga
<b>11JAN20</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	Sala 6
<b>25JAN20</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	Sala 6
<b>A definir (Janeiro)</b>	<b>10H00</b> <b>Às</b> <b>18H00</b>	Masterclass de Flauta Transversal com as Profs. Raquel Lima e Stephanie Wagner	Departamento de Sopros e Percussão	CACFT
<b>08FEV20</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	Sala 6
<b>14FEV20</b>	<b>14H00</b> <b>Às</b> <b>17H00</b>	Apresentação Musical “Dia dos Namorados” – Junta Anima	Junta Urbana de Tomar CACFT	Vários
<b>22FEV20</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de	Sala 6

			Iniciação Musical e Outras Expressões	
<b>23FEV20</b>	<b>14H30</b>	Festa da Música	CACFT FIRMAÇÃO	CACFT
<b>29FEV20</b>	<b>21H30</b>	Concerto pela Small Big Band no “Ding, Ding a Swing 2020”	Escola de Artes SAMP	Teatro Miguel Franco (Leiria)
<b>01MAR20</b>	<b>21H30</b>	Concerto Orquestra Sinfónica de Thomar “Comemorações Dia da Cidade”	Município de Tomar CACFT	Cine-Teatro Paraíso
<b>07MAR20</b> E <b>08MAR20</b>	<b>09H00</b> Às <b>19H00</b>	Masterclass de Canto com a Prof. Susan Waters	Departamento de Cordas e Teclas	CACFT
<b>07MAR20</b> E <b>08MAR20</b>	<b>09H00</b> Às <b>19H00</b>	Masterclass de Percussão com o Prof. Miguel Bernat	Departamento de Sopros e Percussão	CACFT
<b>07MAR20</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	Sala 6
<b>14MAR20</b> E <b>15MAR20</b>	<b>09H00</b> Às <b>19H00</b>	Masterclass de Clarinete com o Prof. Paulo Gaspar	Departamento de Sopros e Percussão	CACFT
<b>14MAR20</b> E <b>15MAR20</b>	<b>09H00</b> Às <b>19H00</b>	Masterclass de Saxofone com o Prof. José Massarrão	Departamento de Sopros e Percussão	CACFT
<b>17MAR20</b>	<b>09H00</b> Às <b>19H00</b>	Masterclass de Trompete com o Prof. Pedro Monteiro	Departamento de Sopros e Percussão	CACFT
<b>21MAR20</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	Sala 6

<b>28MAR20</b>	<b>09H00</b> Às <b>19H00</b>	Masterclass de Guitarra com o Prof. Francisco Franco	Departamento de Cordas e Teclas	CACFT
<b>28MAR20</b> E <b>29MAR20</b>	<b>09H00</b> Às <b>19H00</b>	Intercâmbio entre as Classes de Clarinete do CACFT e da Ourearte	CACFT OUREARTE	Auditório Fernando Lopes-Graça e Auditório da Ourearte
<b>28MAR20</b> E <b>29MAR20</b>	<b>09H00</b> Às <b>19H00</b>	Masterclass de Trompa com o Prof. Paulo Guerreiro	Departamento de Sopros e Percussão	CACFT
<b>28MAR20</b> E <b>29MAR20</b>	<b>09H00</b> Às <b>19H00</b>	Masterclass de Trombone com o Prof. Hugo Assunção	Departamento de Sopros e Percussão	CACFT
<b>30MAR20</b> E <b>03ABR20</b>	-----	VI Estágio de Páscoa da Orquestra de Sopros do Médio Tejo	Departamento de Sopros e Percussão	CACFT
<b>18ABR20</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	SALA 6
<b>02MAI20</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	CACFT
<b>16MAI20</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	CACFT
<b>30MAI20</b>	<b>11H00</b>	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	CACFT
<b>A definir (MAIO)</b>	<b>21H00</b>	Concerto de Professores	CACFT	Auditório Fernando Lopes-Graça
<b>A definir (MAIO)</b>	<b>09H00</b>	Dia da Flauta 2020	CACFT FIRMAÇÃO	Auditório Fernando Lopes-Graça

	Às 19H00			
12JUN20	18H00	Concerto de encerramento do ano letivo	CACFT	Auditório Fernando Lopes-Graça
13JUN20	11H00	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	CACFT
27JUN20	11H00	Música para Pais e Bebés	Departamento de Iniciação Musical e Outras Expressões	CACFT
17AGO20 E 22AGO20	-----	XV Estágio da Orquestra de Sopros do Médio Tejo	Departamento de Sopros e Percussão	CACFT

#### 4.2. Programas e atividades previstas no Conservatório de Música de Mação (FIRMAÇÃO)

##### 4.2.1. Audições

- Mapa de audições de classe referente ao 1.º período:

1.º Período			
Data	Hora	Classes	Local
02DEZ19	18H00	PIANO (Prof. Joaquim Roberto)	Auditório Firmação
		ACORDEÃO (Prof. Veronique Marques)	
04DEZ19	18H00	PERCUSSÃO (Prof. Rodrigo Oliveira)	Auditório Firmação
		CLARINETE (Prof. André Vieira)	

<b>06DEZ19</b>	<b>18H00</b>	GUITARRA (Prof. Rafael Umbelino)	Auditório Firmação
<b>11DEZ19</b>	<b>17H30</b>	FLAUTA TRANSVERSAL (Prof. Mariana Frias)	Auditório Firmação
		VIOLINO (Prof. Micaela Sousa)	
<b>13DEZ19</b>	<b>18H00</b>	TROMPA (Prof. Sebastião Reis)	Auditório Firmação
		SAXOFONE (Prof. Rodrigo Sousa)	

• **Mapa de audições de classe referente ao 2.º período:**

2.º Período			
<b>Data</b>	<b>Hora</b>	<b>Classes</b>	<b>Local</b>
<b>16MAR20</b>	<b>18H00</b>	PIANO (Prof. Joaquim Roberto)	Auditório Firmação
		ACORDEÃO (Prof. Veronique Marques)	
<b>18MAR20</b>	<b>18H00</b>	PERCUSSÃO (Prof. Rodrigo Oliveira)	Auditório Firmação
		CLARINETE (Prof. André Vieira)	
<b>20MAR20</b>	<b>18H00</b>	GUITARRA (Prof. Rafael Umbelino)	Auditório Firmação
<b>25MAR20</b>	<b>17H30</b>	FLAUTA TRANSVERSAL (Prof. Mariana Frias)	Auditório Firmação
		VIOLINO (Prof. Micaela Sousa)	

<b>27MAR20</b>	<b>18H00</b>	TROMPA (Prof. Sebastião Reis)	Auditório Firmação
		SAXOFONE (Prof. Rodrigo Sousa)	

• **Mapa de audições de classe referente ao 3.º período:**

3.º Período			
<b>Data</b>	<b>Hora</b>	<b>Classes</b>	<b>Local</b>
<b>25MAI20</b>	<b>18H00</b>	PIANO (Prof. Joaquim Roberto)	Auditório Firmação
		ACORDEÃO (Prof. Veronique Marques)	
<b>27MAI20</b>	<b>18H00</b>	PERCUSSÃO (Prof. Rodrigo Oliveira)	Auditório Firmação
		CLARINETE (Prof. André Vieira)	
<b>29MAI20</b>	<b>18H00</b>	GUIARRA (Prof. Rafael Umbelino)	Auditório Firmação
<b>03JUN20</b>	<b>17H30</b>	FLAUTA TRANSVERSAL (Prof. Mariana Frias)	Auditório Firmação
		VIOLINO (Prof. Micaela Sousa)	
<b>05JUN20</b>	<b>18H00</b>	TROMPA (Prof. Sebastião Reis)	Auditório Firmação
		SAXOFONE (Prof. Rodrigo Sousa)	

#### 4.2.2. Concertos e outras atividades

<b>Data</b>	<b>Hora</b>	<b>Concerto   Atividade</b>	<b>Dinamizadores</b>	<b>Local</b>
<b>24OUT19</b>	<b>16H30</b>	Atividade do Clube Europeu	A. E.Verde Horizonte FIRMAÇÃO	E. B. 2,3 de Mação
<b>13DEZ19</b>	<b>A definir</b>	Noite de Excelência	A. E.Verde Horizonte FIRMAÇÃO	E. B. 2,3 de Mação
<b>14DEZ19</b>	<b>18H00</b>	Concerto Natal	Município Mação FIRMAÇÃO	Igreja Matriz de Mação
<b>15DEZ19</b>	<b>A definir</b>	Música nas Freguesias	Município Mação FIRMAÇÃO	Ortiga
<b>12JAN20</b>	<b>16H30</b>	Concerto de Reis	Município Mação FIRMAÇÃO	Auditório Elvino Pereira
<b>22FEV20</b>	<b>14H30</b>	Festa da Música	CACFT FIRMAÇÃO	CACFT
<b>A definir (Março)</b>	<b>A definir</b>	Música nas Freguesias	Município Mação FIRMAÇÃO	A definir
<b>16MAI20</b>	<b>14H00</b>	11º Aniversário FIRMAÇÃO	Município Mação FIRMAÇÃO	Vários
<b>A definir (Maio)</b>	<b>A definir</b>	Música nas Freguesias	Município Mação FIRMAÇÃO	A definir
<b>20JUN20</b>	<b>A definir</b>	Concerto Final de Ano Letivo	FIRMAÇÃO	Auditório Elvino Pereira

<b>01JUL20</b> <b>A</b> <b>05JUL20</b>	-----	X Estágio de Orquestra de Sopros e Percussão de Mação	FIRMAÇÃO	Feira Mostra
--	-------	---	----------	--------------

- **Festa da Música | Aniversário Canto Firme**

A festa da música é sem dúvida uma data importante para celebrar, quer para a nossa escola de música, bem como para a comunidade em geral.

Neste ano letivo será celebrada a **22 de Fevereiro de 2020** das 14h30 às 20h00. Nesta data comemora-se o 40.º Aniversário da Canto Firme de Tomar – Associação de Cultura e por isso pretendemos que toda a comunidade escolar se reúna para uma tarde dedicada à música, que será dada como terminada às 19h00 com o início da Sessão Solene do Aniversário da Associação.

- **Olimpíadas da Música 2019|2020**

De forma a estimular e promover o trabalho realizado por alunos e professores, serão mais uma vez realizadas as Olimpíadas da Música 2019|2020, estando as datas ainda por definir.

À semelhança das edições anteriores, este ano continua a haver prémios e diplomas de participação.

- **Cantar Natal**

À semelhança de anos anteriores a Canto Firme de Tomar irá realizar um ciclo de concertos com início a 23 de Novembro de 2019 até 11 de Janeiro de 2020, terminando com o já habitual concerto de Reis.

Programa do Cantar Natal 2019:

<b>Data / Hora</b>	<b>Local</b>	<b>Nome Grupo</b>	<b>Direção Musical</b>
<b>23 Novembro 21h30</b>	Auditório Fernando Lopes-Graça	Orquestra de Sopros do Médio Tejo	Simão Francisco
<b>24 Novembro 17h00</b>	Auditório Fernando Lopes-Graça	Orquestra de Sopros Canto Firme	Daniel Frazão e Simão Francisco
<b>27 Novembro 21h30</b>	Igreja da Misericórdia de Tomar	Voco Ensemble (Quarteto de Eufónios)	N. R.
<b>30 Novembro 21h30</b>	Auditório Fernando Lopes-Graça	Sociedade Filarmónica Alcanedense	Alberto Lages
<b>7 Dezembro 18h00</b>	Cine-Teatro Paraíso	Orquestra de Sopros da ESML	Alberto Roque
<b>20 Dezembro 21h30</b>	Cine-Teatro Paraíso	Orquestra Sinfónica de Thomar	Simão Francisco
<b>21 Dezembro 18h30</b>	Igreja Santa Cita	Coro Misto Canto Firme	António de Sousa
<b>11.Janeiro 16h00</b>	Igreja São João Baptista	Coro Misto Canto Firme	António de Sousa

- **Visitas de Estudo**

Estão previstas algumas visitas de estudo para os Cursos Oficiais e Profissionais de Música. As visitas de estudo a realizar estão previstas para todo o ano letivo.

Estão previstas as seguintes visitas de estudo:

<b>Visitas de Estudo 2019/2020</b>			
<b>Data</b>	<b>Local</b>	<b>Atividade</b>	<b>Cursos</b>
<b>05NOV19</b>	Tomar	Visita de Estudo ao Instituto Politécnico de Tomar, no âmbito do Concerto-Conferência Música e Ciência	Cursos Profissionais de Música
<b>20NOV19</b>	Lisboa	Visita de Estudo à Escola Superior de Música de Lisboa, no âmbito da Semana do Clarinete'19	Classe de Clarinete do CACFT
<b>31JAN20</b>	Lisboa	Visita guiada ao Teatro Nacional de S. Carlos. Assistir à récita da Ópera "Maria Stuarda" de Gaetano Donizetti.	Cursos Profissionais de Música

<b>A Definir</b>	Porto	Visita de Estudo ao Museu das Descobertas e à Casa da Música	Cursos Oficiais de Música (Articulado e Supletivo)
------------------	-------	--	--

- **Aulas Abertas**

Como já é habitual, durante uma semana do 3.º período (ainda a definir), a escola terá as suas portas abertas para o público em geral, com possibilidade de obter uma aula a título gratuito para o instrumento que mais lhe agrada e com o Professor que pretender.

- **Ciclo de Concertos Maio Música**

Este ciclo de concertos é já um marco importante para Tomar e toda a região do Médio Tejo. Pretende-se que a qualidade musical seja elevada ao mais alto nível, agendando vários concertos com agrupamentos/músicos convidados de todo o país.

- **Orquestra de Sopros da Canto Firme**

Orquestra de sopros da Canto Firme nasce de uma disciplina do Curso Profissional de Música, intitulada Naípe e Orquestra. Aos alunos que frequentam os Cursos Profissionais de Sopro de Percussão juntam-se também os alunos que frequentam os Cursos Profissionais de Instrumento de Cordas e Tecla, o ensino especializado da música e por vezes alguns professores.

A orquestra é bastante solicitada para concertos dentro e fora do concelho, levando assim o nome da Canto Firme, Agrupamento Templários e da cidade de Tomar por todo o país.

Salienta-se que esta orquestra tem previsto um Estágio da Páscoa 2020, com a direção do maestro convidado José Eduardo Gomes.

- **Estágios de Orquestra de Sopros**

Nos estágios os participantes têm a oportunidade de trabalhar repertório de orquestra de sopros, de grande qualidade, original e de elevado grau de exigência, durante uma semana. Os estágios são orientados por coordenadores de naipe, maioritariamente do corpo docente do Conservatório de Artes, e pelo Diretor Artístico das Orquestras da Canto Firme, sendo que para todos os estágios de verão é convidado um maestro, nacional ou internacional, para dirigir e trabalhar a orquestra musicalmente.

No próximo estágio de verão, o XV Estágio da Orquestra de Sopros do Médio Tejo, o maestro convidado será Félix Hauswirth, e o solista convidado o Clarinetista Nuno Pinto.

Tocar em Orquestra exige capacidades técnicas, profissionalismo, humildade e espírito de equipa, e, sobretudo o respeito pelos ideais, pela autoridade e pela música. Nos estágios de Orquestra pode-se aprender muito sobre o instrumento e sobre música, mas aprende-se nomeadamente sobre como desempenhar o nosso papel numa esquiipa e a conviver com alunos de todo o país, o que permite um intercâmbio de ideias e culturas que não é possível realizar-se no dia-a-dia.

Para o presente ano letivo estão previstos os seguintes estágios:

- IV Estágio da Páscoa: De 30 de Março a 03 de Abril de 2020;
- X Estágio de Orquestra de Sopros e Percussão de Mação: De 01 a 05 de Julho de 2020;
- XV Estágio da Orquestra de Sopros do Médio Tejo: De 17 a 22 de Agosto de 2020.

## E. Lista de obras de Duarte Pestana registadas na SPA

<b>TÍTULO</b>	<b>TIPO/GÉNERO</b>	<b>DATA</b>
A moda da Rita	Popular	jul/61
A saloia de Caneças	Marcha	?/53
Abertura		jul/67
Abraço a Portugal	Fantasia de concerto	jun/53
Ai o batuque	Samba	?/53
Ai, Ai, Ai	Marcha	jan/54
Ai, mulatinha	Baião	jul/53
Ai, o João		ago/61
Ai, que Saudade	Fado	ago/62
Alcachofras e mangericos	Dueto	ago/63
Aldrúbias	Marcha	set/53
Alma até...Abrantes	Marcha	?/53
Alvorecer	Marcha	?/53
Amo a vida	Canção	abr/67
Amor antigo	Canção	dez/63
Angola é nossa	Marcha	mai/61
Arco Iris	Fantasia de concerto	mar/52
Bagdad	Fox	mar/54
Bailado 1900	Bailado	ago/62
Bailado Algarvio	Bailado	jul/67
Bailado Fadista	Bailado	ago/61
Bailarico	Vira	ago/53
Barbaças	Marcha	set/53
Beija-me	Slow	
Beira Alta	Dança	mai/53
Beira Baixa	Canção	mai/53
Bonjour, Monsieur Hunger	Trio	mar/66
Brincalhão	Galope	mai/53
Bumba	Fantasia	jan/63
Canastrão	Marcha	set/53
Canção da Alegria	Vira	set/54
Canção da Costa Verde	Canção	jul/66
Canção do Vinho Verde	Marcha	abr/54
Caninha Verde	Popular	jul/61
Caramileiro	One step	
Carnaval na Tijuca	Samba	ago/61
Carta de Amor	Canção	set/54
Cortejo de Lisboa	Marcha	abr/67
Cravos e mangericos	Corridinho	?/54
Cunha basta	Marcha	?/54
Dança Schéribad	Canção	ago/61
De bico doirado	Popular	jul/61
De braço dado	Fox	?/53
Descante popular		?/53
Descarga da areia	Vira	ago/61
Diabrete	Galope	?/53

Douro	Chula	mai/53
Douro litoral	Chula	dez/64
É dia de romaria	Rabelada	?/53
E fica o caso arrumado	Dueto	?/53
É Mouraria		mar/55
El sapoilo	Galope	?/54
Em marcha	Marcha	?/53
Encantos de Lisboa	Valsa	?/53
Escovas	Canção	jul/61
Eu cá, sou do Porto	Canção	jun/67
Eu quero casar	Marcha	?/53
Expição	Fado	set/54
Fado sem palavras	Fado de concerto	out/37
Feira Popular	Marcha	jan/54
Figos do Algarve	Corridinho	?/54
Final do 1º acto	Fantasia de Chang	mar/55
Final do 2º acto	Fantasia de Chang	mar/54
Flocos de neve	Divertimento	mai/41
Fosquinhas	Marcha	set/52
François, França	Marcha	?/54
Hino dos Américos de Portugal	Marcha	?/54
Inauguração	Marcha	?/54
Indicativo pessoal	Abertura	jan/63
Intermédio nº 1		jan/63
Intermédio nº 2		jan/63
Intermédio nº 3		jan/63
Intermédio nº 4		jan/63
Isto é Alfama	Marcha	mar/55
Joaninha	Rabelada	?/54
Josesito	Popular	mai/67
Juramento	Slow	?/54
Lamento	Improviso	?/54
Libertação	Marcha	set/53
Lisboa é coisa boa	Marcha	ago/61
Lisboa gentil	Marcha	abr/67
Lisboa risonha e bela	Marcha	abr/67
Locubrações	Fantasia	?/54
Mafarrico	Galope	?/54
Marcha da Humanitária	Marcha	ago/61
Marcha de Olhalvo	Marcha	ago/61
Marcha de Pontével	Marcha	ago/61
Marcha Desportiva	Marcha	ago/61
Marcha do trabalho	Marcha	jun/61
Méquito		?/52
Mesuras	Fox	?/52
Minhocas	Marcha	set/52
Minuetino		?/52
Minueto caprichoso		?/52
Mirantes	Canção	ago/61
Mr. Mota	Fox	?/52

Mulher desconhecida	Canção	jul/61
Namóricos	Fox	?/52
Não interessa (2)	Marcha	ago/52
Não matem os sonhos	Canção	07/67
Não quero o mundo	Canção	jul/67
Não selo que e amor	Canção	set/54
Não sejas má	Vira	?/52
Não vale a pena	Bolero	?/52
Nostalgia	Valsa	?/52
Nova aurora	Marcha	?/52
Nubente	Galope	?/52
O conquistador	Marcha	set/54
O Manel estropiado	Fado	?/54
O mar não se importa	Marcha	abr/67
O mês de Junho chegou	Marcha	abr/67
Ó minha caninha verde	Popular	jul/61
O pombinho	Marcha	ago/52
O senhor batata	Marcha	?/54
Olha a Graça	Marcha	set/54
Palhaçada		jan/63
Papagaio louro	Popular	jul/61
Parada triunfal	Marcha	?/52
Pimpão	Marcha	set/53
Piramidal	Marcha	ago/52
Por isso eu quero	Canção	dez/64
Primavera da vida	Marcha	?/53
Prosápias	Fantasia	?/53
Puladinho atgarvio	Corridinho	?/53
Quando chega o S.to António	Marcha	abr/67
Quando o remorso vier	Canção	set/54
Que coisa esquisita	Canção	jun/67
Rabêla do Douro		?/53
Recordando	Bolero	ago/54
Regresso ao lar	Canção	ago/54
Saber ler	Marcha	jan/54
Salio e Sopeira	Dueto	ago/61
Saltarico	Galope	?/54
Saudade	Fado	?/54
Saudades da aldeia	Quadro sinfónico	ago/45
Se o destino assim o quis		dez/63
Sempre a sorrir	Marcha	?/54
Serigaita	Galope	?/54
Sete instrumentos	Corrido	ago/61
Seu Juca	Marchinha	jul/53
Sinfonieta		?/54
Sinfonieta no 5		?/54
Singapura	Fox	mar/54
Sou naufrago	Canção	jun/67
Templo de Diana	Fantasia	jan/67
Tia Anica de Loulé	Popular	jul/61

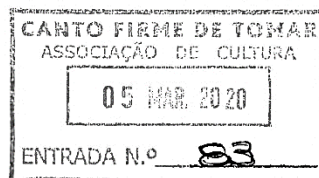
Tira Dentes	Fox	mar/54
Totobola	Marcha	mar/62
Trabalhar	Abertura	ago/61
Traz-os-Montes	Canção	mai/53
Tu pagarás	Fado	08/61
Ullsses	Marcha	ago/62
Uvas do Douro (2)	Fantasia de concerto	set/35
Vai de roda	Descante	?/54
Variações s/ Carnaval de Veneza	Variações	
Vaso com mangerico	Canção	?/54
Velho ditado	Marcha	?/54
Vestido de chita	Marcha	set/48
Vila do Conde	Marcha	mai/53
Vira das uvas	Vira	?/54
Vira popular	Vira	?/54
Vira, Amor	Vira	set/54
Voluntários da Guiné	Marcha	mar/62

## Apêndices

## A. Autorizações para as gravações em vídeo das aulas

03-03-2020

André Gabriel Serra Vieira  
Rua José Augusto Torres, Lote 156, 3º Esquerdo  
2350-086 Torres Novas  
E-mail: andre.vieira.96@hotmail.com  
Telemóvel: 918118825



*Teclista Autorizado.*  
*Daniel Araújo*

Direção Pedagógica da Canto Firme – Associação de Cultura  
Rua Dom Lopo Dias de Sousa, 8C  
2300-483 Tomar

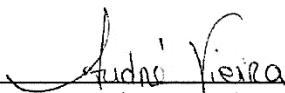
### Assunto: Autorização para a gravação em vídeo das Aulas de Clarinete

Eu, André Gabriel Serra Vieira, aluno estagiário do Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa, venho por este meio solicitar a Vossa Excelência a devida autorização para a gravação em vídeo de nove aulas de clarinete (três por aluno) que irei lecionar no decurso do presente ano letivo para avaliação no âmbito da disciplina de Didática do Ensino Especializado.

Sem mais nenhum assunto de momento e agradecendo desde já a vossa atenção.

Com os melhores cumprimentos,

O Mestrando,

  
\_\_\_\_\_  
(André Vieira)




Exmo(a). Sr(a) Encarregado(a) de Educação:

Devido ao facto do Professor André Gabriel Serra Vieira se encontrar a realizar neste Conservatório o seu Estágio Profissional, que é parte integrante do Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa, através de protocolo firmado entre as duas instituições, vimos por este meio solicitar a sua autorização para que possam ser gravadas em vídeo algumas aulas da Disciplina de Clarinete. Estas gravações destinam-se, única e exclusivamente, a serem visionadas pelos orientadores do Mestrado em referência, para efeitos de avaliação do estágio desenvolvido pelo Professor André Vieira.

Tomar, 11 de Março de 2020

A Direcção Pedagógica

  
Daniel José Bento Frazão  
NIF: 501 934 375  
ASSOCIAÇÃO DE CULTURA

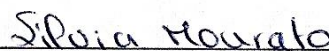


Para os devidos efeitos declaro que **autorizo** / ~~não autorizo~~ o meu educando:

\_\_\_\_\_

a ser filmado(a) nas aulas de Clarinete do Professor André Vieira, e cedo todos os direitos para a utilização das gravações no âmbito do seu Estágio Profissional, integrado no Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa.

Tomar, 15 de junho de 2020

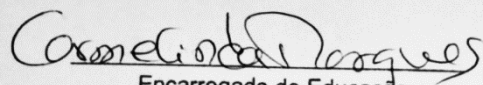
  
Encarregado de Educação

Para os devidos efeitos declaro que autorizo / ~~não autorizo~~ o meu educando:

[Redacted]

a ser filmado(a) nas aulas de Clarinete do Professor André Vieira, e cedo todos os direitos para a utilização das gravações no âmbito do seu Estágio Profissional, integrado no Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa.

Tomar, 20 de junho de 2020

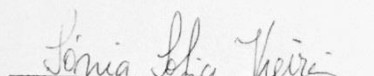
  
Encarregado de Educação

Para os devidos efeitos declaro que autorizo / ~~não autorizo~~ o meu educando:

[Redacted]

a ser filmado(a) nas aulas de Clarinete do Professor André Vieira, e cedo todos os direitos para a utilização das gravações no âmbito do seu Estágio Profissional, integrado no Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa.

Tomar, 11 de Março de 2020

  
Encarregado de Educação

B. *Estudo N.º 1* de André Vieira (baseado nas *Fantasia N.º 3* e *N.º 5*)

**Estudo N.º 1**  
para Clarinete Solo

Baseado nas Fantasia para Banda N.º 3 "Abraço a Portugal" e  
N.º 5 "Paisagem Ribatejana" de Duarte Pestana

André Vieira

**Andante** (♩ = 70) **rit.**

7 **Lento** **accel.**  
*p cresc. poco a poco*

13 **Allegro Moderato** (ca. ♩ = 110)  
*mf*

20 *p*

27 *mf*

34 **rit.** *ff*

40 **Allegretto** (♩ = 80)  
*p*

48 *f*

55 **rit.** **Tempo primo** (♩ = 70) **rall.**  
*p*

Direitos autorais © André Vieira, 2020

C. **Estudo N.º 1 de André Vieira (Versão Simplificada)**

**Estudo N.º 1**

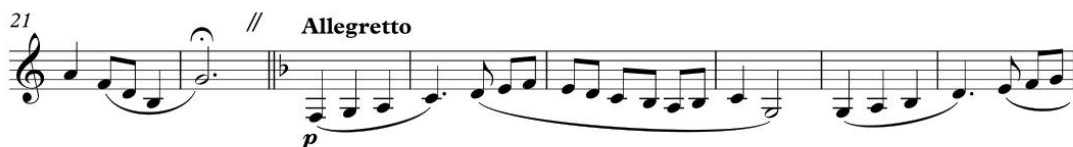
para Clarinete Solo

Versão Simplificada

Baseado nas Fantasia para Banda N.º 3 "Abraço a Portugal" e  
N.º 5 "Paisagem Ribatejana" de Duarte Pestana

André Vieira

**Moderato**



D. Estudo N.º 2 de André Vieira (baseado na Fantasia N.º 1)

## Estudo N.º 2

para Clarinete Solo

Baseado na Fantasia N.º 1 "Uvas do Douro"  
para Banda de Duarte Pestana

André Vieira

**Andante** (ca. ♩ = 76)

7 **rall.**

13 **Allegro Moderato** (ca. ♩ = 105) *ten. ten.* *p f mf*

22

31

37 **rall.** *sfz*

46 **Moderato** (ca. ♩ = 90) *p*

51 *ten.*

57 *[accel. ad lib.]* *mf*

Direitos autorais © André Vieira, 2020

V.S.

Estudo N.º 2 para Clarinete Solo

2

63 *[rall. ad lib.]* *[a tempo]*

68 *ced.*

73 *cadência ad libitum* *tr.*

74 **Andantino** (ca. ♩ = 80)

81

88 *pp* *f sub.* *marcato*

95 *ten. ten.* **Allegro movido** (ca. ♩ = 110)

103 **Andante [Maestoso]** (ca. ♩ = 76)

106 *ten. ten.* **molto rall.**

E. *Estudo N.º 3* de André Vieira (baseado na *Fantasia N.º 2*)

**Estudo N.º 3**  
para Clarinete Solo

Baseado na Fantasia N.º 2 "Arco-Íris"  
para Banda de Duarte Pestana

André Vieira

**Moderato** (ca. ♩ = 85)

*f pesante* *3* *3* *marc.* *3*

5 *molto dim.* *molto accel.* *f sub.* *a tempo* *ff*

10 **Lento** *accel. al tempo* **Allegro Moderato** (ca. ♩ = 125)  
*p* *mf* *f*

18 *mf* *f* *p giocoso* *f*

28 *p* *f* *pp sub.*

38 *f* *mf* *f* *mf* *f*

47 *mf* *f* *mf* *f*

55 *p* *mf* *p* *f* *rall.* V.S.

Direitos autorais © André Vieira, 2020

Estudo N.º 3 para Clarinete Solo

2

63 *lento accel. ad. lib.*  
*pp*

68 *ced. poco a poco*  
*ff*

73 *Cadencial (aprox. ♩ = 60)*  
*mf* *apoiato* *f*

81 *Lento (ca. ♩ = 55)*  
*al niente* *pp* *molto rubato*

85 *accel.* *rit.*

87 *a tempo*

89 *rit.*

91 *f* *maestoso*

94 *rall.*

Estudo N.º 3 para Clarinete Solo

3

95 **Moderato** (a2) (ca.  $\text{♩} = 90$ )

Musical staff 95-98: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The next measure has quarter notes G4, F4, E4, D4. The third measure has quarter notes C4, B3, A3, G3. The fourth measure has quarter notes F3, E3, D3, C3. The piece concludes with a double bar line.

Musical staff 99-102: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with quarter notes G4, A4, B4, C5. The next measure has quarter notes B4, A4, G4, F4. The third measure has quarter notes E4, D4, C4, B3. The fourth measure has quarter notes A3, G3, F3, E3. The piece concludes with a double bar line.

Musical staff 103-106: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with quarter notes G4, A4, B4, C5. The next measure has quarter notes B4, A4, G4, F4. The third measure has quarter notes E4, D4, C4, B3. The fourth measure has quarter notes A3, G3, F3, E3. The piece concludes with a double bar line.

Musical staff 107-110: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with quarter notes G4, A4, B4, C5. The next measure has quarter notes B4, A4, G4, F4. The third measure has quarter notes E4, D4, C4, B3. The fourth measure has quarter notes A3, G3, F3, E3. The piece concludes with a double bar line.

Musical staff 111-114: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with quarter notes G4, A4, B4, C5. The next measure has quarter notes B4, A4, G4, F4. The third measure has quarter notes E4, D4, C4, B3. The fourth measure has quarter notes A3, G3, F3, E3. The piece concludes with a double bar line.

Musical staff 115-118: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with quarter notes G4, A4, B4, C5. The next measure has quarter notes B4, A4, G4, F4. The third measure has quarter notes E4, D4, C4, B3. The fourth measure has quarter notes A3, G3, F3, E3. The piece concludes with a double bar line.

Musical staff 119-123: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with quarter notes G4, A4, B4, C5. The next measure has quarter notes B4, A4, G4, F4. The third measure has quarter notes E4, D4, C4, B3. The fourth measure has quarter notes A3, G3, F3, E3. The piece concludes with a double bar line.

Musical staff 124-127: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with quarter notes G4, A4, B4, C5. The next measure has quarter notes B4, A4, G4, F4. The third measure has quarter notes E4, D4, C4, B3. The fourth measure has quarter notes A3, G3, F3, E3. The piece concludes with a double bar line.

Musical staff 128-131: Treble clef, C major key signature, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with quarter notes G4, A4, B4, C5. The next measure has quarter notes B4, A4, G4, F4. The third measure has quarter notes E4, D4, C4, B3. The fourth measure has quarter notes A3, G3, F3, E3. The piece concludes with a double bar line.

## F. Guião da Entrevista a Américo Pestana

### Guião da Entrevista Semiestruturada

**Tema:** “Adaptação da Música de Duarte Pestana ao Ensino do Clarinete”

**Entrevistado:** Américo Pestana, filho primogénito do compositor Duarte Pestana

**Objetivo:** Recolher informação biográfica na fonte primária, constatar a pertinência da investigação e averiguar a opinião da família acerca da mesma;

**Local/Data e Hora:** Casa da família nos Olivais/17 de dezembro de 2020 às 10h30

1. Existe alguma biografia, artigo ou livro sobre o seu pai que recomende consultar? Se sim onde posso consultar?
2. Pode fornecer-me nomes que eventualmente sejam importantes no estudo e na revisão biográfica do seu pai?
3. Solicito então que me descreva o máximo de dados biográficos do seu pai:
  - a. Genealogia (nome dos Pais, Irmãos, Esposa, Filhos, Netos, Sobrinhos, ...)
  - b. Locais por onde passou, viveu, trabalhou e/ou estudou ao longo da vida
  - c. Qual foi o seu percurso musical (onde teve o primeiro contato com a música, onde estudou, percurso académico)
4. Tem ou sabe quem tenha na sua posse manuscritos, folhas de sala, fotografias, relíquias referentes ao seu pai?
5. Sabe onde se situa (se junto) o acervo completo das obras do seu pai?
6. Focando-nos na vertente pedagógica do seu pai, sabe se alguma vez lecionou clarinete nalguma escola e/ou conservatório?
7. Ouvia o seu pai tocar em casa ou em concertos. Qual é a sua opinião pessoal em relação ao seu pai enquanto clarinetista?
8. Tem alguma história ou episódio curioso do seu pai que queira contar?

## G. Guião da Entrevista a Hernâni Petiz Figueiredo

### Resultado da Entrevista Semiestruturada

**Tema:** “Adaptação da Música de Duarte Pestana ao Ensino do Clarinete”

**Entrevistado:** Hernâni Petiz Figueiredo, professor no conservatório de Aveiro, investigador e autor da dissertação de mestrado *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Ferreira Pestana*

**Objetivo:** Constatar a pertinência da investigação e averiguar a sua credibilidade científica e impacto no futuro

**Local/Data e Hora:** Entrevista realizada via correio eletrónico

1. Em que ocasião é que teve contacto pela primeira vez com a música de Duarte Pestana?
2. Quais foram os aspetos que à primeira vista lhe chamaram a atenção na escrita musical de Duarte Pestana?
3. Qual a sua obra favorita do compositor?
4. Tendo em conta o panorama musical dos dias de hoje ainda acha atual o repertório do compositor?
5. Considera necessário o contacto dos alunos do ensino específico de clarinete com a linguagem musical de Duarte Pestana? Se sim, porquê?
6. Qual é a sua opinião relativamente ao possível papel pedagógico da música popular portuguesa nos alunos de música do ensino básico e secundário?
7. Considera as obras de composição de Duarte Pestana e a sua linguagem relevante do ponto de vista pedagógico?
8. Pode dar-me a sua opinião relativamente à minha proposta de criação de estudos para clarinete solo baseados nas Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Pestana?
9. Quais foram as principais dificuldades que teve e como as ultrapassou aquando do levantamento de informação e pesquisa para a sua investigação *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Pestana*?
10. Tomando o seu trabalho de investigação como uma referência sobre este autor pode recomendar, onde, como e com quem, posso complementar a minha pesquisa?

## H. Resultado da Entrevista a Américo Pestana

### Resultado da Entrevista Semiestruturada

**Tema:** “Adaptação da Música de Duarte Pestana ao Ensino do Clarinete”

**Entrevistado:** Américo Pestana, filho primogénito do compositor Duarte Pestana

**Objetivo:** Recolher informação biográfica na fonte primária, constatar a pertinência da investigação e averiguar a opinião da família acerca da mesma;

**Local/Data e Hora:** Casa da família nos Olivais/17 de dezembro de 2020 às 10h30

**1. Existe alguma biografia, artigo ou livro sobre o seu pai que recomende consultar? Se sim onde posso consultar?**

Que eu saiba não, não existe grande coisa. Tenho conhecimento de um trabalho de um senhor chamado Hernâni Petiz Figueiredo pois tive também ocasião de ter conversado com o autor quando estava na pesquisa.

**2. Pode fornecer-me nomes que eventualmente sejam importantes no estudo e na revisão biográfica do seu pai?**

Tenho conhecimento do senhor Hernâni lá está, que realizou a análise das fantasias e que tenho em minha posse e sei que um professor chamado Henrique da Luz Fernandes também terá realizado uma pequena investigação da qual tenho algumas citações. Soubemos, após ter acontecido, de um concerto de homenagem no Porto, na comemoração dos 100 anos do meu pai, no auditório do Conservatório do Porto, no qual o maestro Fernando Marinho dirigiu a Orquestra de Sopros do conservatório e só tocaram músicas da sua autoria.

**3. Solicito então que me descreva o máximo de dados biográficos do seu pai:**

- a. Genealogia (nome dos Pais, Irmãos, Esposa, Filhos, Netos, Sobrinhos, ...)
- b. Locais por onde passou, viveu, trabalhou e/ou estudou ao longo da vida
- c. Qual foi o seu percurso musical (onde teve o primeiro contato com a música, onde estudou, percurso académico)

As primeiras lembranças que tenho remontam aos meus 5 anos. Até lá sei do que me contaram que vivi na casa dos meus avós. Sei que o primeiro músico da família foi o meu bisavô, avô do meu pai,

Manuel Ferreira que, sendo alfaiate de profissão e pobre, tocava música num pífaro de lata feito pelas próprias mãos. Numa sua ida a Lamego, andava uma equipa de recruta do exército que o recrutou à força e, tempos depois, já de saída da tropa, decidiu com mais dois ou três aldeões fundar uma pequena filarmónica na aldeia de Gouviães, em 1877. Teve dois filhos, Américo, que mais tarde viria a ser um grande trompetista e um dos mentores do meu pai, e Dimas, o meu avô que foi também maestro da Banda de Gouviães.

Do casamento do meu avô Dimas Ferreira da Silva com a minha avó Beatriz da Conceição Gouveia Pestana, uma senhora muito rígida do que me lembro, nasceram os irmãos Pestana: Cristalda, o meu pai Duarte, Diniz, Ângelo, Amadeu e Adácio.

O meu pai nasceu em 1911, em Tões, uma aldeia pequena no concelho de Armamar. Teve contato pela primeira vez com a música penso que com o meu bisavô, Manuel Ferreira. Começou a tocar flautim na Banda de Gouviães, flautim esse que eu herdei, mas depois perdi.

O meu avô Dimas trabalhava nas finanças, mas tinha a chama da música. Foi ele que levou os filhos, o meu pai incluído, para a banda da Gouviães.

O meu pai ficou órfão muito cedo e foi para o Porto por volta dos 15 anos estudar com o tio Américo, membro da Banda da Infantaria. Em 1926 ingressou no Conservatório do Porto, nas classes de clarinete, solfejo e composição. Ao contrário dos irmãos, ele já tinha o instrumento escolhido, enquanto os meus tios foram para onde havia faltas.

Em 1926 foi para a Banda dos Bombeiros Sapadores. Dois anos depois ingressou na Banda da GNR do Porto, que mais tarde viria a ser extinta e ele recolocado na Banda do Regimento de Infantaria, que tinha sede no atual quartel general da região norte. Durante esse processo nasci eu, em 1930. Apesar de nunca ter tocado ou aprendido música, grande parte da minha instrução primária foi realizada com música constante no meu subconsciente, já que a sala de aula se situava por cima da sala onde ensaiava, quatro horas e meia por manhã, a banda da Guarda. À tarde, quando chegava a casa, o meu pai compunha, era mais reservado e, com ajuda de um piano, ia escrevendo, enquanto o tio Diniz estudava contrabaixo de cordas.

No Porto, quando os meus pais casaram foram viver para casa dos meus avós maternos, os Saraivas. O meu avô era merceeiro, e para além disso tinha um bairro de vivendas alugadas, assim como outras posses na terra: portanto eles viviam bem. A casa onde vivíamos era então deles, não era alugada, e era um prédio inteiro de três andares. Lembro-me perfeitamente que a mobília da sala de visitas era

palhinha da Itália, tal era o desafogo financeiro. Portanto os três filhos deles, a minha mãe e os irmãos, viviam todos na mesma casa, chegando a mesa de almoço e jantar (que tinham sempre sopa, prato de peixe e prato de carne) a ter catorze cadeiras ocupadas todos os dias. Esta riqueza veio mais tarde a desaparecer devido à infeção do meu tio com sífilis e conseqüente loucura, o que levou à ruína financeira da família.

Não chegámos a vivenciar essa fase com eles, pois já nos tínhamos mudado para Lisboa aquando da vinda do meu pai para a banda da GNR. Passámos de uma vida de mordomias para a Travessa do Sacramento, casa muito simples e modesta e em coabitação com o Carlos Oliveira, que tocava Requinta e era amigo e colega do meu pai na banda.

O Carlos Oliveira, que viria depois a ser chefe da Banda da Guarda (não, foi para outra banda), em conjunto com o meu pai e Agostinho Romero, ficaram conhecidos como os “três leões” porque quando tocavam a mesma linha (no Pássaro de Fogo de Stravinsky) em vez de três, soavam apenas como um clarinete. A estes três, um ou dois anos mais tarde, juntou-se o Dionísio, que conhecíamos “tu cá tu lá”, pois tornou-se visita habitual de família. Estes quatro clarinetistas tocavam como equipa de forma natural, sem grandes ensaios, era-lhes intrínseco. Até lhe digo mais, o capitão na altura chefe da banda, Lourenço Alves Ribeiro, dispensava-os dos ensaios semanais, por não achar necessário que ensiassem mais. Iam para uma sala ao lado realizar cópias e transcrições de partituras para a banda; o meu pai tinha uma letra corrida muito perfeita, assim como uma escrita musical exímia e sem correções, como é perceptível nos originais que possuo da Marcha Patriótica “Angola é Nossa”.

Essa marcha, que foi uma encomenda, gerou polémica desnecessária pelo título, mas o meu pai nunca teve grandes propensões políticas. A encomenda foi feita com 24 horas de prazo, em 1961.

Antes disso, depois do meu pai vir para Lisboa, quis trazer para a Banda da GNR os seus três irmãos, nomeadamente o Ângelo e o Diniz, que entraram com vista a preencherem próximas vagas nos seus naipes.

Porém, não existiam vagas no quadro. Então, a dada altura e depois de discutido entre alguns membros da banda, foi criado um departamento, Pupilos da Banda da Guarda Nacional, que eram soldados sem graduação, mas remunerados. Entrou assim o Adácio. O Ângelo e o Adácio foram alunos dos instrumentistas titulares da banda e viriam a ultrapassar em qualidade os instrumentistas titulares.

O Adácio Pestana foi calhar à trompa. Na banda de Gouveães não existia tal instrumento, porquanto a banda era muito pobrezinha. Lembro-me de ver alguns membros irem para as festas descalços, com

as botas ao ombro e só se calçavam quando chegavam à vila. O normal deles era andarem de socas ou descalços, tal era a pobreza franciscana.

Na divisão dos pupilos, o meu tio Adácio foi entregue ao trompista Amadiz, que se iria reformar e que bem o acolheu, dando-lhe deus as primeiras luzes. A dada altura, os solos já não eram tocados pelo Amadiz, mas pelo Adácio.

O meu pai, depois que chegou a Sargento Ajudante (único na banda), foi promovido a Alferes numa época em que havia uma determinação, não sei se lei ou regra, que quando alguém era promovido dentro da gama dos oficiais, mudava de unidade. Então, quando o meu pai foi promovido a Alferes Chefe de Banda de Música, passou da Banda da Guarda para a Banda de Caçadores 5, com sede num quartel ao lado da penitenciária de Lisboa.

Depois desse destacamento, o meu pai, não podendo voltar para a Banda da Guarda, reformou-se. Foi a dirigir a banda da FNAT, atual Inatel, e dedicou-se mais à música sinfónica e de revista. O então diretor da banda da FNAT adoeceu e passou o testemunho ao único em que confiava o posto, o meu pai. Fez mais de 200 arranjos aquando desse cargo.

Durante esse cargo fez parte da orquestra do Teatro Nacional de São Carlos, do teatro D. Maria, da Orquestra do Coliseu entre outras.

O meu pai sempre teve um problema, parecia extremamente calmo, raramente falava, mas o nervoso interior estava lá sempre. Então acabou por arranjar uma úlcera nervosa. Naquela altura, com a medicina que havia, os médicos não diagnosticaram a doença real. Só para que veja o panorama médico de então, um médico do Hospital da Estrela, quando eu era pequeno, achou que eu via bem e, anos depois, arranjei não um, mas dois pares de óculos. Quando o médico que cuidou do meu pai chegou à conclusão de que ele tinha uma úlcera gástrica, já era tarde demais. Disse-me que, para tratar da úlcera o meu pai teria de deixar de comer, e bem deixando de comer, esquelético como estava, acabaria por falecer na mesma. Nessa altura, quando ele vinha visitar a minha casa, a comida tinha de ser sempre muito neutra, sem grandes condimentos. Mesmo assim, quando pisávamos o risco, nunca se queixava. Faleceu a 4 de Dezembro de 1974.

---

## **HISTÓRIA “UVAS DO DOURO”**

As Uvas do Douro não foram tanto pensadas para a Banda da Guarda ou, sequer, para uma grande formação de sopros. Quando já residíamos em Lisboa, existia muito a tradição de todos os verões

passar o mês de setembro em Gouviães com a família. 30 dias de férias com a minha avó Beatriz, viúva e muito reta e rígida. Nessa altura o meu pai e os irmãos já se juntavam e passavam muito tempo a tocar os instrumentos da altura e a inventar em conjunto.

O irmão da minha avó Beatriz tinha a única quinta que existia em Gouviães: a “Casa do Paço” está num terreno grande, cheio de videiras. Esse senhor raramente punha os pés em Gouviães, tinha outra casa em São Romão, perto de Armamar, deixando quase sempre essa quinta vazia e entregue à nossa parte da família. Naquela altura não existiam qualquer tipo de distrações para a população da terra e o momento em que os irmãos Pestana iam à terra era sempre uma festa. Na altura, os quatro irmãos do meu pai e o primo Mário (saxofonista na Infantaria 18 e filho do tio Américo, mentor do meu pai) eram solteiros e as famílias da aldeia viam neles uma oportunidade de escape das suas filhas casadoiras irem para a cidade. Os ricos da região convidavam então os solteirões diversas vezes para as suas casas e desses episódios surgiram histórias engraçadas e caricatas. Então, em jeito de brincadeira, os irmãos e o primo compuseram em conjunto uma teatrada para animar a população – “As Uvas do Douro”. O meu pai compôs a música com base em temas populares e o primo Mário realizou o argumento da história. Eram ocasiões que juntavam sempre muita gente na quinta e serviam também como grandes momentos de descontração e convívio.

Era uma teatrada que contava também histórias das vindimas e do pisar das uvas. Saliento o episódio da “Maria dos Ovos” que era uma mulher que, tal como os homens, pisava as uvas. Bastava para ela levantar a saia, mas, houve uma vez que tropeçou e caiu de costas. De entre a letra das canções a certa altura ouve-se cantar “Eu também conheço uma que molhou o às de copas”.

Dessa gaitada em conjunto, no qual se juntaram todos os que se ajeitassem a tocar, nasceu mais tarde em 1935 a fantasia para banda.

---

#### **4. Tem ou sabe quem tenha na sua posse manuscritos, folhas de sala, fotografias, relíquias referentes ao seu pai?**

Eu tenho na minha posse grande parte das fotografias de diferentes fases da sua vida, cartas, documentos e cadernos de rascunhos, inclusive esboços melódicos e rítmicos do que viria a ser a sua sinfonia, nunca terminada. Ele tinha muito essa vontade antes de falecer. Tenho também comigo os clarinetes com que tocava, as últimas palhetas, dois originais da marcha que compôs por encomenda “Angola é nossa” (a qual viria a gerar alguma polémica pelo título de conotação ditatorial), algumas

folhas de sala de teatros de revista nas quais tocou, programas de concertos etc. Disponibilizo-me para lhe ceder fotocópias e fotografias do que necessitar para a sua pesquisa.

**5. Sabe onde se situa (se junto) o acervo completo das obras do seu pai?**

Como lhe disse grande parte do acervo de vida está comigo, mas tenho conhecimento de que grande parte das partituras das fantasias por exemplo estão no arquivo da GNR, assim como as gravações das obras sinfónicas.

**6. Focando-nos na vertente pedagógica do seu pai, sabe se alguma vez lecionou clarinete nalguma escola e/ou conservatório?**

Não, a vida dele sempre foi compor, dirigir e tocar. Não foi nunca um professor ou um ensinador de música. Ele falava calado, sempre foi um bom pedagogo para mim e para a minha irmã, nunca nos bateu (mesmo numa altura em que a lambada era corrente), mas a veia pedagógica tinha ficado mais no Adácio (trompa) que era mais expansivo e comunicador.

Sei também que ele era bom conselheiro. Recordo-me que o meu tio Diniz compôs uma marcha como distração, mas existia uma parte em que ele sentia que não engrenava: foi falar com o meu pai, que o aconselhou instantaneamente para mudar de tom, tal era já a sua apetência e também experiência, visto que o conservatório já estava feito.

**7. Ouvia o seu pai tocar em casa ou em concertos. Qual é a sua opinião pessoal em relação ao seu pai enquanto clarinetista?**

Ele era exímio, não só por aquilo que eu ouvi toda a vida em casa e em concertos, mas toda a sua carreira e percurso comprovam-no. Como sabe, eu não sei ler música, mas sou desde sempre apreciador de música erudita. Ouvia-a sempre em casa, não só durante a instrução primária, mas já em Lisboa a frequentar o curso superior. Havia música todos os dias e, portanto, mesmo quando o meu pai não tocava nos concertos, ele levava-nos para assistirmos em família.

Ressalvo um concerto em que ouvi o meu pai tocar.

Na temporada de ópera, existiam duas sessões, uma no São Carlos, na qual era preciso ir de fraque, ou seja, para a gente alta, e havia a mesma temporada, uns dias depois, no Coliseu. Quem ia assistir a esses concertos eram entre muitas pessoas, as famílias dos músicos da orquestra e do coro e alguns músicos, que até levavam os cadernos com as composições para seguir à luz de uma lanterna. E então,

no dia em que o meu pai tocou o solo da ária de Puccini “o adeus à vida”, eu estava lá. Inicialmente quem iria tocar o solo não era ele, era o Romero. Mas ele tinha adoecido e o meu pai foi a alternativa. Como sabe, quando se interpretam as árias aplaude-se o cantor, não a orquestra; mas, neste caso, mesmo antes de poderem dar continuidade à ópera, a plateia rompeu em palmas a seguir ao solo e o maestro teve que interromper para agradecer.

#### **8. Tem alguma história ou episódio curioso do seu pai que queira contar?**

Tenho duas coisas que sei e gostaria de ressaltar. A primeira é que ele era muito introspectivo, não se exprimia. A música era a sua principal forma de exteriorização. Sempre soube e senti que ele tinha um grande apreço por nós, filhos, comprovei-o depois da sua morte quando recebi o espólio e a lista de obras registadas na Sociedade de Autores e vi que a única obra registada com nome de pessoa se chamava “Méquito”, o nome de família por que carinhosamente me tratavam. A obra é para uma formação de orquestra mais reduzida.

A segunda coisa, a mais extraordinária que eu vejo além da música do meu pai, é que ele foi o substituto do pai. Quando o meu avô morreu já tinha tido 14 filhos. Simplesmente na altura muitos morriam na infância: por exemplo o Adácio tinha um gémeo do qual nem sei o nome. Tive então 8 tios que sei que nasceram, mas que morreram novos. Na falta do pai, aquando da sua morte, o meu pai foi irmão-pai dos outros, a figura paterna e responsável que eles foram precisando.

## I. Resultado da Entrevista a Hernâni Petiz Figueiredo

### Resultado da Entrevista Semiestruturada

**Tema:** “Adaptação da Música de Duarte Pestana ao Ensino do Clarinete”

**Entrevistado:** Hernâni Petiz Figueiredo, professor no conservatório de Aveiro, investigador e autor da dissertação de mestrado *Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Ferreira Pestana*

**Objetivo:** Constatar a pertinência da investigação e averiguar a sua credibilidade científica e impacto no futuro

**Local/Data e Hora:** Entrevista realizada via correio eletrónico

#### 1. Em que ocasião é que teve contacto pela primeira vez com a música de Duarte Pestana?

Por volta de meados da década de 90. Desde 1989 que toco numa banda filarmónica (Banda de Música de Loureiro) e a partir de 1992 a mesma foi dirigida pelo professor António Moreira Jorge (atualmente Diretor do Conservatório de Música do Porto). O mesmo foi diretor artístico da referida banda até 2002. Logo nos primeiros anos começamos por trabalhar a obra “Improviso” (tinha sido escrita para um concurso do INATEL, para bandas civis) e no ano seguinte começamos a trabalhar o “Arco-Íris” (a versão para bandas civis escrita pelo compositor). Esta foi trabalhada durante alguns anos, mas apenas foi apresentada 2 ou 3 vezes pois apresentava muitos problemas técnicos para as bandas da altura. Depois voltei a ter contacto com a mesma obra no final da década de 90 na Orquestra Nacional de Sopros dos Templários.

#### 2. Quais foram os aspetos que à primeira vista lhe chamaram a atenção na escrita musical de Duarte Pestana?

A densidade harmónica e o extraordinário desenvolvimento motivico. Mas primeiro é necessário enquadrar a obra no seu tempo. As obras de Duarte Ferreira Pestana foram escritas para a Banda da Guarda Nacional Republicana que tinha uma performance muito acima da média das bandas civis. Neste sentido foi possível ao compositor explorar a sua escrita. Em paralelo, as bandas civis tocavam obras com uma instrumentação mais reduzida e o seu repertório era muito limitado! Dentro deste contexto, era expectável aos músicos não ficarem indiferentes à sua música. Dito isto, em relação à parte harmónica, esta foi evoluindo nas suas Fantasia, sendo a nº6 (Templo de Diana) a mais complexa.

Mas todas têm o seu interesse na análise harmónica (por exemplo: o Acorde do “Arco-Íris”). A nível do desenvolvimento motivico temos como exemplo a Fantasia nº5, Paisagem Ribatejana, como o motivo inicial se transforma em tema e este se continua a desenvolver.

### **3. Qual a sua obra favorita do compositor?**

Tendo em conta a minha experiência como músico é, sem dúvida, o Arco-Íris. Mas, sublinho, há outras obras que, infelizmente, ainda se encontram no anonimato devido à banda da GNR. Na altura da minha investigação, uma das minhas fontes mencionou a obra “Flocos de Neve” como uma obra extraordinária. Mas como nunca a analisei não posso ter opinião. Como esta obra há outras...

### **4. Tendo em conta o panorama musical dos dias de hoje ainda acha atual o repertório do compositor?**

Claro que sim. Quando a obra é bem escrita será sempre atual. Se tiveres a oportunidade de analisar, por exemplo, a Fantasia nº2 (Arco-Íris) chegarás à conclusão de que na introdução encontram-se os motivos todos que o compositor irá utilizar ao longo da obra, o que torna a obra uma.

Acrescento ainda o seguinte. Se tiveres atento ao repertório que nos últimos anos as orquestras de sopros e algumas bandas filarmónicas têm apresentado irás verificar uma quase total ausência (se não completa) de repertório português ou melhor, de repertório que traduza a nossa cultura.

### **5. Considera necessário o contacto dos alunos do ensino específico de clarinete com a linguagem musical de Duarte Pestana? Se sim, porquê?**

Considero importante! Os alunos que tocam em banda e/ou orquestra de sopros são deparados com grandes desafios técnicos nas obras de Pestana. Lembro que Duarte era um exímio clarinetista da banda da GNR e, ao mesmo tempo, era reforço da orquestra do São Carlos na temporada da Ópera. Por tudo isto, a escrita específica para clarinete era muito importante. Acrescento que para o equilíbrio da orquestra de sopros nas suas obras, é necessário um reforço no naipe dos clarinetes.

Também te posso relatar um episódio que me aconteceu. Na primeira vez que concorri à Orquestra Nacional de Sopros dos Templários tive de tocar (como todos) excertos do “Arco-Íris” e, confesso, que foi um desafio para todos os instrumentos.

**6. Qual é a sua opinião relativamente ao possível papel pedagógico da música popular portuguesa nos alunos de música do ensino básico e secundário?**

Importantíssimo. É mais fácil (ou deveria ser) chegar aos alunos com a nossa música. Esta, tecnicamente, tem o seu grau de dificuldade. Neste sentido, irá desenvolver o nível técnico dos alunos bem como o nível expressivo.

Por outro lado, também é importante fazer perceber aos alunos o enquadramento histórico das obras. Elas foram escritas em ambiente de ditadura e o recurso à música popular foi uma saída para muitos compositores.

**7. Considera as obras de composição de Duarte Pestana e a sua linguagem relevante do ponto de vista pedagógico?**

Do ponto de vista analítico, são obras muito ricas tanto no desenvolvimento motivico como harmonicamente. Do ponto de vista da performance, sou da opinião que todas as deveriam tocar. Considero as obras de Duarte Pestana para orquestra de sopros tão importantes como as grandes obras sinfónicas do repertório orquestral (por exemplo as sinfonias de Beethoven). Nestas, qualquer músico que queira seguir carreira profissional tem de as conhecer. O mesmo deveria acontecer com o repertório para orquestra de sopros.

**8. Pode dar-me a sua opinião relativamente à minha proposta de criação de estudos para clarinete solo baseados nas Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Pestana?**

É um enorme desafio e ao mesmo tempo uma grande responsabilidade. A tua proposta não é nova. Embora não seja clarinetista (sou trompetista) conheço muito bem das obras para clarinete solo de Béla Kovács. Mas não conheço estudos baseados na obra de Duarte Pestana. Vai requerer da tua parte muito trabalho e imaginação.

**9. Quais foram as principais dificuldades que teve e como as ultrapassou aquando do levantamento de informação e pesquisa para a sua investigação Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Pestana?**

Foram imensas. Primeiro foi muito difícil ter acesso às obras. Comecei a trabalhar na dissertação em maio/junho de 2003 e apenas quase nas vésperas do Natal de 2003 é que tive a oportunidade de visitar, numa tarde, as partituras no arquivo da banda da GNR (depois de uma autorização por escrito

do Comandante Geral da altura). E mesmo assim apenas me deixaram fotocopiar a primeira e última página. Tive de pedir ajuda a algumas entidades que tinham cópias das obras e mesmo assim apenas consegui de 2 (Arco-Íris e Paisagem Ribatejana).

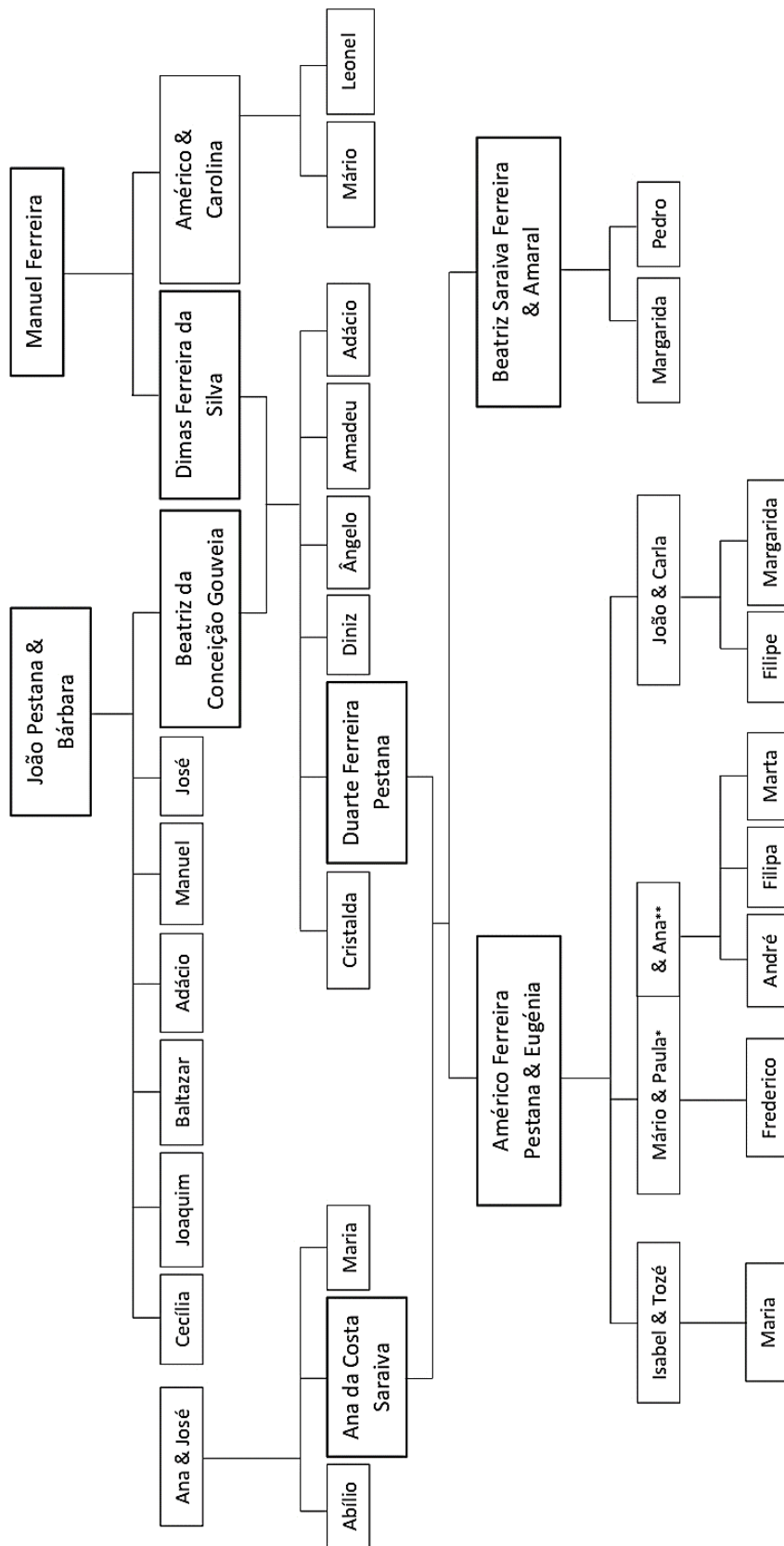
Depois consegui ter a ajuda do Sr. Tristão Nogueira que deixou-me pesquisar no INATEL, entre outras personalidades. Resumindo, foi uma luta constante e solitária (como qualquer investigação).

**10. Tomando o seu trabalho de investigação como uma referência sobre este autor pode recomendar, onde, como e com quem, posso complementar a minha pesquisa?**

O ideal é falar com o chefe da banda da GNR e com um responsável do INATEL. Lembro-te que o compositor tocou na banda da GNR (e escreveu as suas Fantasias para a referida banda) e dirigiu a orquestra da FNAT (Fundação Nacional para Alegria no Trabalho) – era o nome antes do 25 de abril de 1974 daquilo que hoje é o INATEL. Nesta última orquestra escreveu centenas de arranjos e originais de música ligeira.

Depois sempre poderás contactar clarinetistas que trabalharam diretamente com o compositor. Não sei se ainda há alguém vivo (o compositor morreu há 46 anos, no dia 3 de dezembro de 1974, com 63 anos) mas quase de certeza que houve alguém que trabalhou diretamente com ele. Da minha pesquisa foi dito pelo filho Amério Saraiva Pestana e pelo irmão Adácio Ferreira Pestana (faleceu em 21/04/2004) que ele foi um clarinetista exímio.

## J. Árvore Genealógica da Família Pestana



\* e \*\* referentes ao 1º e 2º cônjuges

**K. CD-ROM com os planos de aula**