

Relatório de Estágio

“O CANTO COMO FERRAMENTA DE DESENVOLVIMENTO MUSICAL NAS ORQUESTRAS DO ENSINO ESPECIALIZADO DA MÚSICA EM PORTUGAL”

Tiago Lopes Oliveira

Mestrado em Ensino da Música

Setembro de 2018

Orientador: Professor Jean-Marc Burfin

Professor Cooperante: Professora Profissionalizada Armanda Caiano

Relatório de Estágio

“O CANTO COMO FERRAMENTA DE DESENVOLVIMENTO MUSICAL NAS ORQUESTRAS DO ENSINO ESPECIALIZADO DA MÚSICA EM PORTUGAL”

Tiago Lopes Oliveira

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

Setembro de 2018

Orientador: Professor Jean-Marc Burfin

Professor Cooperante: Professora Profissionalizada Armanda Caiano

Agradecimentos

À minha esposa Renata Oliveira, aos meus pais e irmã, por serem o meu suporte de vida.

Ao meu orientador, o Professor e Maestro Jean-Marc Burfin, um agradecimento especial por todos os conselhos, pela sabedoria, paciência e generosidade que partilhou comigo ao longo desta aventura.

Agradeço à Professora Armanda Caiano, diretora pedagógica da Ourearte, pela amizade, compreensão e ajuda que me deu ao longo destes últimos anos.

Ao amigo Tiago Alves, com quem tenho aprendido tanto, um especial agradecimento pela sua generosidade e pelas oportunidades que me deu ao longo deste ano.

Agradeço a todos os meus amigos, alunos, professores por serem fonte de aprendizagem permanente no meu caminho.

Ao Fernando Marinho, Francisco Vieira, Jean-Marc Burfin, Leandro Alves, Pedro Neves, Rui Carreira, que acederam prontamente ao meu pedido e contribuíram especialmente para o resultado final deste trabalho, muito obrigado!

À Professora Ana Telles e ao Maestro Jean-Sébastien Béreau por acreditarem sempre em mim.

Obrigado à Ourearte que me tem acolhido de forma tão humana e me possibilitou realizar o meu estágio durante este ano.

Obrigado a todos os que de forma direta ou indireta permitiram que chegasse até aqui.

Resumo I (Prática Pedagógica)

O Relatório de Estágio que aqui é apresentado insere-se no âmbito do Estágio do Ensino Especializado da Música, realizado durante o ano lectivo 2017/2018 com a classe de orquestra da Ourearte, fazendo cumprir os requisitos programáticos do plano de estudos do Mestrado em Ensino da Música – Direção Orquestral da Escola Superior de Música de Lisboa.

O mestrando assistiu e deu várias aulas de orquestra nesta escola, elaborando respectivamente as fichas de observação e os planos de aula que podem ser consultadas em anexo. Esta classe de orquestra compreendeu alunos do curso básico e secundário do ensino especializado da música, com diferentes idades e níveis de aprendizagem.

Iniciando com uma contextualização da comunidade escolar, faremos de seguida uma análise das práticas pedagógicas utilizadas ao longo do ano, quer nas aulas dadas pelo mestrando quer naquelas que assistiu. Por fim teceremos breves considerações sobre o desempenho dos alunos e uma análise sobre a atividade pedagógica do mestrando neste estágio.

Resumo II (Investigação)

O Projeto de Investigação desenvolvido ao longo dos dois anos de frequência do Mestrado em Ensino da Música – Direção Orquestral, procurou investigar acerca da importância do canto como ferramenta de ensaio das orquestras das escolas do ensino especializado da música, no desenvolvimento musical dos alunos.

Esta questão resultou em primeiro lugar da experiência pedagógica e profissional do mestrando em diversos contextos de prática musical, contribuindo também para isto a sua ligação próxima à música vocal.

Depois de nos depararmos com vários problemas ao nível da compreensão musical dos alunos que se traduzem em dificuldades na execução instrumental em grupo (orquestra ou outros conjuntos instrumentais), decidimos explorar quais as reais e efetivas possibilidades de poder melhorar estes e outros aspetos através da inclusão deste instrumento natural na aula de orquestra.

Em primeiro lugar apresentaremos as bases teóricas das práticas e filosofias de aprendizagem musical mais recentes e que respondem a muitos dos problemas acima referidos, como são exemplo os métodos de Z. Kodaly ou E. Gordon. Numa fase seguinte, faremos a ligação entre a aprendizagem musical em geral e a prática instrumental, particularizando o contexto específico do trabalho em conjunto, como são os casos dos grupos de música de câmara e das classes de orquestra (sinfónicas, sopros ou outras).

O contexto do ensino da música em Portugal também será abordado. Através de dados recolhidos junto de alunos e ex-alunos deste ensino bem como de atuais professores e maestros mostraremos se o canto é de facto, e em que medida, um meio utilizado para resolver problemas de execução instrumental nas aulas de música de conjunto.

Por fim, apresentaremos algumas propostas de exercícios didáticos para aplicar nas aulas de orquestra e outros grupos instrumentais não vocais, para que a produção científica deste trabalho possa ter consequências mais concretas na prática pedagógica no ensino da música em Portugal.

Palavras-Chave (Investigação): Canto; Orquestra; Instrumento; Audição; Ensino Artístico; Música de Conjunto;

Abstract I (Teaching)

The Internship Report presented here is part of the Specialized Music Teaching Internship, held during the academic year 2017/2018 with the orchestra class of the Ourearte, fulfilling the program requirements of the study plan of the Masters in Music Teaching - Orchestral Conducting of the Superior School of Music of Lisbon.

The master's student attended and gave several orchestra classes in this school, elaborating respectively the observation sheets and the lesson plans that can be consulted in the annex. This orchestra class comprised students of the basic and secondary courses of specialized music education, with different ages and levels of study.

Starting with a contextualization of the school community and a description of the classes that were part of the internship, we will then analyse the pedagogical practices used throughout the year, both in the classes given by the master's student and in those that he assisted. Finally we will make brief considerations about student performance and an analysis of the teaching activity.

Abstract II (Research)

The Research Project developed over the two years of the Master's Degree in Music Teaching - Orchestral Conducting, sought to investigate the importance of singing as a rehearsal tool for the orchestras of specialized music teaching schools, in the musical development of students.

This question resulted from the pedagogical and professional experience of the student in several contexts of musical practice, and from his close connection to vocal music and experience as a singer.

After encountering various problems in terms of musical comprehension (hearing) of students that translate into difficulties in instrumental group performance (orchestra or other instrumental ensembles), we decided to explore the real and effective possibilities of singing as a rehearsal tool and a natural instrumental to improve these and other aspects in the orchestra class.

First, we will present the theoretical basis of the most recent musical learning practices and philosophies that respond to many of the problems mentioned above, such as Z. Kodaly and E. Gordon methods. In the next phase, we will connect music learning in general with non-vocal instrumental practice, particularizing the specific context of the work in ensemble, as are the cases of chamber music groups and orchestra classes (symphonic, winds or other). The context of music teaching in Portugal will also be addressed.

Through data collected from students and alumni as well as current teachers and conductors we will show that singing is indeed a mean used to solve problems of instrumental playing in music lessons.

Finally, we will present some proposals of didactic exercises to be applied in orchestra classes and other non-singing instrumental groups, so that the scientific production of this work can have, we hope, more concrete consequences in the pedagogical practice in the teaching of music in Portugal.

Keywords (Research): Singing; Orchestra; Instrument; Hearing; Artistic Teaching; Ensemble;

Índice

Agradecimentos	ii
Resumo I (Prática Pedagógica)	iii
Resumo II (Investigação)	iv
Abstract I (Teaching).....	v
Abstract II (Research).....	vi
Índice de Imagens.....	ix
Índice de Gráficos.....	x
Índice de Tabelas.....	xi
Apêndices no CD-ROM	xii
Lista de Abreviaturas, Símbolos e Siglas.....	xiii
Introdução.....	1
Secção I – Prática Pedagógica	3
1. Caracterização da Escola.....	3
1.1 Ourearte – Escola de Musica e Artes de Ourém	3
2. Caracterização dos Alunos	5
3. Práticas Educativas Desenvolvidas	7
4. Relatório Anual	8
4.1 Aulas Assistidas – Primeiro Período.....	8
4.2 Aulas Dadas – Primeiro Período.....	10
4.3 Aulas Assistidas – Segundo Período.....	12
4.4 Aulas Dadas – Segundo Período.....	15
4.5 Aulas assistidas – Terceiro Período	17
4.6 Aulas dadas – Terceiro Período	19
5. Análise Crítica da Atividade Docente	22
6. Conclusão	24
Secção II – Investigação.....	25
1. Descrição do projeto de investigação	25
2. Motivações e objectivos	26
3. Estado da Arte e revisão da literatura.....	27
4. Metodologias de Investigação	29
5. Canto na aprendizagem musical.....	30
5.1 O canto e a fala.....	30
5.2 O Som antes das notas	31
5.3 Audição	32

6. Canto na aula de orquestra	34
6.1 Modelo vs Instrutor	35
6.2 Benefícios.....	38
7. A realidade em Portugal	41
7.1 Análise dos dados recolhidos a partir dos questionários.....	41
7.2 Análise dos dados recolhidos a partir das entrevistas escritas	47
8. Exercícios/Estratégias.....	50
9. Conclusão	64
Reflexão Final	66
Bibliografia.....	67
Anexos	69
A. Planificação Anual – Turma B e S	70
B. Plano Anual de Atividades da Ourearte	72
C. Concertos da Orquestra da Ourearte (assistidos)	75
D. Cartaz e programa de Concerto da Orquestra da Ourearte (dirigido pelo mestrando).....	82
Apêndices	83
A. Autorização para gravação em vídeo das aulas dadas	85
B. Entrevistas Escritas (Maestros e Professores de Orquestra)	90
C. Resultados do Questionário on-line (alunos e ex-alunos do ensino da música e EAE)...	103

Índice de Imagens

Imagem 1 - Proposta de processo de modelização utilizando o canto	38
---	----

Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Resultado da pergunta 1 do questionário on-line.....	42
Gráfico 2 - Resultado da pergunta 4 do questionário on-line.....	44
Gráfico 3 - Resultado da pergunta 5 do questionário on-line.....	45
Gráfico 4 - Resultado da pergunta 5.1 do questionário on-line.....	45
Gráfico 5 - Resultado da pergunta 5.2 do questionário on-line.....	46

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Número total de alunos por naipe da classe de orquestra	7
Tabela 2 - Cronograma do total de aulas da orquestra da Ourearte durante o ano lectivo 2017/18	7
Tabela 3 - Cronograma das aulas assistidas pelo mestrando.....	7
Tabela 4 - Cronograma das aulas dadas (estágio)	7
Tabela 5 - Recursos e repertório trabalhado pela classe durante o primeiro período.....	12
Tabela 6 - Recursos e repertório trabalhado pela classe durante o terceiro período	16
Tabela 7 - Recursos e repertório trabalhado pela classe no terceiro período	21

Apêndices no CD-ROM

Nome do Arquivo	Conteúdo
Apêndice A	Fichas de observação das aulas das Turmas B e S
Apêndice B	Planos de aula das Turmas B e S
Apêndice C	Resultado dos questionários on-line

Lista de Abreviaturas, Símbolos e Siglas

EAE – Ensino Artístico Especializado

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

Ourearte – Ourearte - Escola de Música e Artes de Ourém

p – piano (parâmetro musical de dinâmica)

mp – meio piano (parâmetro musical de dinâmica)

f – *forte* (parâmetro musical de dinâmica)

Introdução

O relatório de estágio aqui apresentado insere-se no âmbito da unidade curricular, Estágio do Ensino Especializado, correspondente ao segundo ano do Mestrado em Ensino da Música frequentado na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML). Este é constituído por duas partes distintas mas que de certa forma se relacionam no que diz respeito à análise e reflexão sobre vários aspectos pedagógicos. São elas: Secção I – Prática Pedagógica e Secção II – Investigação.

Toda a informação aqui reproduzida é o resultado das experiências, reflexões e conhecimentos adquiridos ao longo dos dois últimos anos de frequência deste mestrado, no contacto com professores, colegas e comunidade escolar.

O estágio decorreu na Ourearte, escola do ensino artístico especializado (EAE) que mantém protocolo com a ESML, durante o ano letivo de 2017/2018, e onde o mestrando lecciona a unidade curricular de piano desde o ano letivo de 2013/2014. O acompanhamento superior deste estágio foi assegurado pela Professora Cooperante Profissionalizada, Armanda Caiano (Diretora Pedagógica da Ourearte) e pelo Professor Orientador Jean-Marc Burfin (igualmente professor titular da unidade curricular de onde resulta este relatório de estágio).

Sendo o professor titular da disciplina de orquestra desta escola o Professor Tiago Alves, o mestrando realizou este estágio, assistindo e leccionando algumas das aulas contempladas no plano anual desta disciplina. Destas, resultaram as fichas de observação de aulas (para as aulas assistidas) e os planos de aula (para as aulas dadas), disponíveis para consulta no CD-ROM de apoio a este relatório. Este modelo permitiu uma aprendizagem, análise, reflexão e reformulação (no caso das aulas dadas) de várias práticas pedagógicas (várias delas expressadas neste trabalho).

Desta disciplina fizeram parte duas turmas de níveis diferenciados: a Turma A constituída por alunos do Curso Básico e a Turma B constituída por alunos do Curso Secundário. Sendo que estas frequentaram a disciplina no mesmo horário, cada plano de aula e ficha de observação aplica-se simultaneamente a ambas as turmas.

A primeira parte deste relatório de estágio é inteiramente dedicada à apresentação e análise dos dados pedagógicos resultantes da frequência do estágio curricular final. Assim, é possível aceder às informações detalhadas sobre a escola (EAE) onde decorreu o estágio bem como à caracterização da classe (disciplina de orquestra) frequentada neste âmbito.

Ainda nesta primeira secção é apresentada uma análise daquilo que foi observado e experienciado ao longo do ano letivo, que resultou invariavelmente num crescimento e aprendizagem pedagógica para o mestrando. São apresentadas as práticas pedagógicas implementadas e os resultados obtidos e por fim é feita uma reflexão sumária da atividade pedagógica da classe e da atuação do mestrando ao longo deste estágio.

Na secção II do relatório é questionada a pertinência da utilização do canto como ferramenta de desenvolvimento musical nas orquestras (ou outros grupos instrumentais não vocais), no contexto do ensino especializado da música. Como defende Jagow (Jagow, 2007), o canto deve ser uma ferramenta fortemente utilizada no contexto de formação, nas orquestras e grupos instrumentais de forma a criar novas dinâmicas, desafios aliantes e ambientes motivadores para superar o peso da rotina na preparação das obras (Granjo, 2017). Faremos uma contextualização de filosofias de aprendizagem musical onde o canto é peça fundamental no processo de desenvolvimento auditivo, artístico e humano, e partiremos daí para o contexto específico da sua aplicabilidade nas aulas/ensaios de música em conjunto.

Para além das reflexões finais, deixaremos algumas estratégias simples e didáticas que utilizam o canto, esperando poder contribuir de alguma forma para o enriquecimento das práticas pedagógicas no domínio concreto da aprendizagem musical em grupos instrumentais.

Secção I – Prática Pedagógica

1. Caracterização da Escola

O Estágio do Ensino Profissional que aqui é explanado e analisado foi realizado na Ourearte no regime de assistência e leccionação (em número circunscrito) às aulas da unidade curricular de orquestra não sendo o mestrando professor titular da mesma.

Assim ao longo de todo este processo de estágio, o mestrando teve a colaboração permanente da professora cooperante (Diretora Pedagógica) e do professor titular da disciplina. Ambos facilitaram as informações necessárias e criaram todas as condições para que este estágio fosse o mais enriquecedor possível.

1.1 Ourearte – Escola de Musica e Artes de Ourém

A Ourearte resultou da união de quatro associações culturais do concelho de Ourém e Tomar: a Sociedade Filarmónica Gualdim Pais (Tomar) e a Associação Filarmónica 1º de Dezembro, Cultural e Artística Vilarense Reis Prazeres, Sociedade Filarmónica Ourense e a Academia de Música da Banda de Ourém. Depois de décadas de atividade cultural e artística nestes concelhos estas associações decidiram então associar-se de forma a proporcionarem à comunidade de Ourém uma formação musical que obedece aos padrões exigidos pelo Ministério da Educação, dando origem a esta escola do ensino especializado da música.

Foi constituída legalmente no dia 23 de Julho de 2004, através de publicação em Diário da República nº3, III série, de 04 de Janeiro de 2006. Este processo teve início em Outubro de 2002 e estiveram envolvidas para além das associações acima referidas, a Câmara Municipal de Ourém.

Depois da formalização deste processo, a Câmara Municipal de Ourém cedeu a Casa dos Magistrados à escola, passando desde então a ser este edifício, a sede e espaço onde se desenvolvem a grande maioria das suas atividades lectivas.

A Ourearte é uma escola de dimensões relativamente pequenas. O número de alunos ronda os cento e cinquenta em cada ano letivo, o número de professores ronda os trinta e o pessoal não docente é constituído por três elementos.

Apesar das suas dimensões reduzidas é uma escola com uma intensa atividade lectiva que para além daquelas que são constantes (ex: aulas, masterclasses, audições), realiza ainda projetos pontuais como são exemplo os musicais/óperas e um festival anual (Ourearte Music Fest) que possibilitam um envolvimento transversal de todas as classes e membros da comunidade escolar.

É uma escola credenciada pelo Ministério da Educação, com Autonomia Pedagógica, especializada no ensino da música e das artes. São leccionados os graus de Iniciação (Ensino Primário) bem como os ciclos Básicos e Secundário (regime articulado e supletivo) existindo também o Curso Livre. O Projeto Educativo e o Regulamento interno são aprovados pela Direção Regional de Educação.

No projeto educativo da escola, estão nomeadas as suas missões, de onde destacamos o incentivo pela produção artística, numa relação de partilha com os outros, a descoberta precoce de talentos musicais, e o desenvolvimento do espírito crítico para que os alunos sejam capazes de formular juízos estéticos criteriosos e fundamentados. (Conselho Pedagógico, 2014-2017).

A escola é liderada pelo Conselho Executivo (parte administrativa) e pela Direção Pedagógica (parte pedagógica) e possui um Conselho Pedagógico, constituído pela diretora pedagógica e mais três professores (sendo um deles o mestrando deste estágio) que coordenam os diferentes departamentos da escola.

Atualmente a Ourearte ministra os cursos nas seguintes áreas: Acordeão, Clarinete, Fagote, Flauta Transversal, Formação Musical, Guitarra Clássica, Oboé, Percussão, Piano, Saxofone, Trompa, Trombone, Trompete, Tuba, Técnica Vocal, Violoncelo e Violino.

2. Caracterização dos Alunos

Sendo a unidade curricular contemplada neste estágio uma disciplina de conjunto, decidimos fazer a sua caracterização dividindo o conjunto dos alunos em duas turmas: Turma B (curso básico) e Turma S (curso secundário).

Estas turmas funcionam dentro do mesmo horário, uma vez por semana, constituindo assim a orquestra da escola. Esta unidade curricular é destinada a todos os alunos dos cursos básicos e secundários (sendo também possível a sua frequência por alunos do regime livre ou antigos alunos) compreendidos entre o 3º e 8º grau (7º e 12º ano do ensino regular).

Tendo em conta a amplitude dos graus de ensino presentes, o grupo é bastante heterogéneo a vários níveis, oferecendo vários desafios do ponto de vista pedagógico.

Uma das questões tem a ver com a diferença de idades dentro das turmas B e S. Estando em graus de desenvolvimento tão diferentes, torna-se por vezes complicado gerir as personalidades e idiossincrasias díspares dos alunos, que se revelam na sua relação com os colegas mas também na sua expressão musical.

No que ao nível musical, desenvolvimento técnico e expressivo diz respeito, também aqui encontramos uma grande disparidade, sendo por vezes difícil a escolha de repertório que se adeque simultaneamente aos vários graus de dificuldade. O facto de o número de alunos da Turma B, e portanto dos primeiros graus de aprendizagem, ser manifestamente superior ao da Turma S reforça esta realidade.

Outra das particularidades deste grupo (Turma B e S) está relacionada com a constituição instrumental do mesmo. Tendo como base a formação de orquestra de sopros (flautas, oboés, clarinetes, clarinetes baixo, saxofones alto, saxofones tenor, trompas, trompetes, trombones, percussão, pianos), este grupo tem a característica de também incluir violinos na sua formação. Acrescentando o facto destes alunos apresentarem um grau de execução instrumental ainda baixo, a gestão do trabalho em ensaio, escolha de repertório, inclusão destes no contexto geral do grupo torna-se ainda mais difícil. Este ponto tem obrigado a uma reflexão permanente por parte do professor titular no sentido de resolver esta situação da melhor maneira.

Resumindo, neste grupo foi notória a diferença de níveis de execução sendo que se destacam pela positiva o naipe de trompetes e clarinetes e onde o naipe de violinos (pelas razões acima descritas) e percussão revelaram mais dificuldades de inclusão e participação no trabalho conjunto.¹

Deixamos ainda, uma nota relativa à componente atitudinal que foi em geral positiva, com vários alunos a manifestarem um interesse acima da média. No que diz respeito à assiduidade e pontualidade há a registar alguns casos insatisfatórios que acabaram por condicionar o funcionamento pleno das aulas pela repetição sistemática do seu atraso ou falta de comparência. Este ponto prejudicou em certa medida a capacidade de concentração e o fio condutor do trabalho em curso durante a aula.

Por último apresentamos o número total de alunos (Turma B e S) distribuindo-os pelos naites (instrumentos) que integram a classe de orquestra, de forma a salvaguardar o anonimato dos mesmos. Nesta lista integramos também alguns alunos do curso livre e ex-alunos que apesar de não fazerem parte do plano de estudos oficial foram parte integrante do trabalho desenvolvido ao longo do ano letivo tal como os restantes alunos.

Instrumento	Nº alunos
Flauta	4
Oboé	2
Violino	6
Clarinete	7
Clarinete Baixo	1
Saxofone Alto	2
Saxofone Tenor	1
Fagote	1
Trombone	1

¹ É preciso salvaguardar alguns elementos destes que ainda assim apresentaram índices muito positivos apesar da média do seu naipe.

² Destes desafios destacamos a quantidade de repertório trabalhada durante este período (sendo que de entre as obras constou uma *opereta* completa) e as competências musicais adquiridas como são: capacidade de acompanhar solistas numa obra de grande extensão, execução de padrões rítmicos

Trompa	2
Trompete	6
Percussão	7
Piano	2

Tabela 1 - Número total de alunos por naipe da classe de orquestra

3. Práticas Educativas Desenvolvidas

Tal como indicado no capítulo 1 desta secção, este estágio foi realizado pelo mestrando em regime de assistência às aulas, tendo o mesmo tido também a oportunidade de leccionar um número mínimo exigido das mesmas. Na tabela abaixo está descrito o número de aulas por mês, correspondendo cada uma a três blocos letivos de 45 minutos.

	2016			2017						Total
	Outubro	Novembro	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maio	Junho	
Turma A	4	4	2	4	4	4	3	4	2	32
Turma B										

Tabela 2 - Cronograma do total de aulas da orquestra da Ourcarte durante o ano letivo 2017/18

	2016			2017						Total
	Outubro	Novembro	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maio	Junho	
Turma A	0	2	1	2	4	3	1	0	2	15
Turma B										

Tabela 3 - Cronograma das aulas assistidas pelo mestrando

	2016			2017						Total
	Outubro	Novembro	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maio	Junho	
Turma A	0	0	1	2	0	0	1	4	0	8
Turma B										

Tabela 4 - Cronograma das aulas dadas (estágio)

O horário da disciplina de orquestra durante o ano letivo 2017/2018 foi o seguinte: Sábado das 10h às 12h15. Desta forma, este horário corresponde a três aulas de 45 minutos.

Este foi o horário das atividades regulares assistidas pelo mestrando. Contudo, o mestrando esteve presente ainda em mais dois concertos de apresentação da orquestra desta unidade curricular tendo ainda a possibilidade de preparar e dirigir um dos concertos no final do ano letivo (26 de Maio de 2018).

4. Relatório Anual

Tendo sido este estágio frequentado em regime de aulas dadas e assistidas, o relatório do mesmo será feito dos dois pontos de vista. Neste relatório procuraremos analisar de forma sucinta cada período letivo. Os planos detalhados das aulas dadas e assistidas podem ser consultados no CD-ROM (Anexos A e B) que acompanha em anexo a este documento.

4.1 Aulas Assistidas – Primeiro Período

O repertório escolhido e trabalhado durante o primeiro período teve como grande objectivo permitir a interação entre a classe de Orquestra e Coro da escola, culminando em concertos conjuntos.

Com este programa foi possível explorar uma gama diversa no que diz respeito à escrita musical (ritmo, andamentos, harmonia, articulação), aos ambientes e temáticas mas também relativamente à dificuldade de execução das obras em questão. Esta gestão da dificuldade das obras permitiu que todos os alunos, dos mais aos menos evoluídos técnica e musicalmente, pudessem sentir-se motivados mas também desafiados.

Através da observação destas aulas foi possível analisar várias situações quer do ponto de vista musical quer do ponto de vista comportamental, retirando delas ensinamentos e práticas úteis para o futuro.

As aulas tiveram uma estrutura constante, iniciando com um momento de aquecimento, seguindo-se a afinação e continuando com o trabalho do repertório.

No período de aquecimento foram aplicados exercícios baseados em padrões como: escalas, intervalos, arpejos, executados em uníssono ou cânone. Estes eram tocados em cada aula em tonalidades diferentes, coincidentes com as das obras a trabalhar na mesma. Este momento permitiu que os alunos aquecessem os instrumentos, preparando-os corretamente para a prática auditiva e instrumental do resto da aula. Neste momento foi dada especial ênfase à qualidade do som através de uma correta postura e utilização da respiração.

O processo de afinação, aconteceu sempre depois do aquecimento e foi feito sempre individualmente através de instruções por parte do professor titular para que o aluno procedesse à correção da afinação. No final da afinação individual era pedido pelo professor que alguns naipes tocassem em conjunto de forma a confirmar a correta afinação de todos.

Relativamente ao repertório trabalhado, como atrás foi dito, foi importante a interação entre a orquestra e o coro. Neste ponto foi possível trabalhar em especial, aspetos relativos ao equilíbrio e articulação entre ambos obrigando todos os alunos a uma atitude redobrada de audição do conjunto. As obras conjuntas (tanto para orquestra como para o coro) eram de dificuldade reduzida o que permitiu que os parâmetros acima referidos fossem explorados convenientemente (são exemplo a obra *Missa Pro Pace* de D.Carnevali, *All bells in Paradise* e *Christmas Lullaby* de John Rutter e *A Swinkling Christmas* de W.Hautvast).

No que diz respeito às obras sem a participação do coro, foram explorados outros parâmetros de execução musical.

No caso de obras como *Encanto* (R.W.Smith) ou *Portrait of Freedom* (S.Reineke) foram desafiadas as capacidades dos alunos e dos naipes dos instrumentos de metal, nomeadamente dos trompetes (devido à sua importância formal nas obras, à diversidade de articulação e ao ritmo pontuado e sincopado) . Apesar de alguma resistência inicial no que diz respeito ao equilíbrio entre partes, essa e outras questões foram resolvidas naturalmente com o trabalho efetuado ao longo do período. Para além deste aspeto, as

diferentes acentuações rítmicas ou as mudanças de compassos foram outros dos parâmetros musicais trabalhados.

Nas obras *Into the Joy of Spring* (J.Swaeringen), *The Tempest* (R.W.Smith) e *Celtic Air and Dance* (M.Sweeney), a dificuldade de execução era reduzida, contudo foi importante o trabalho sobre alternância entre *tutti* e grupo reduzido, ou resposta entre diferentes naipes.

Não foram notadas dificuldades de maior por parte das turmas, apesar de alguns desafios que tiveram de ser superados. A isto se deveu o facto de o repertório não ter sido na sua globalidade de uma dificuldade extrema. Os maiores desafios estiveram relacionados com a interação musical entre Coro e Orquestra mas também com a capacidade de realização técnica e capacidade de leitura do naipe de percussão em geral.

Este período culminou com a realização de um concerto no dia dezassete de Dezembro de 2017 pelas vinte e uma horas na Igreja de Nossa Senhora da Piedade em Ourém tendo contado com a presença da Orquestra e do Coro da Ourearte, dirigidos pelo Professor Tiago Alves (Professor titular da disciplina de orquestra).

4.2 Aulas Dadas – Primeiro Período

Neste primeiro período foi dada uma aula (correspondendo a três blocos de quarenta e cinco minutos) pelo mestrando que teve lugar no dia dois de Dezembro de 2017.

Nesta aula a estrutura do plano de aulas que vinha sido seguido foi mantido. Assim, a mesma iniciou-se com alguns exercícios de aquecimento e de consciencialização auditiva, motora e sensorial. Foram dadas algumas indicações de postura e estabelecidos alguns princípios de funcionamento da aula.

Apesar da resistência sentida devido à novidade de alguns dos exercícios, todos tiveram como base a prática instrumental precedida pelo canto (temática principal de investigação deste trabalho). Entre estes exercícios foram usadas escalas e melodias simples em que os alunos foram chamados a cantar as mesmas procurando a melhor qualidade de som possível. Depois os alunos foram divididos em dois e três grupos,

alternando aqueles que tocavam e os que cantavam de forma a que pudessem melhorar a sua execução instrumental. Foi visível que alguns alunos não se sentiam à vontade com esta prática, contudo o ambiente sentido depois de alguns minutos foi mais descontraído e coeso relativamente ao início. Foram também notórios desde logo alguns progressos no que diz respeito à qualidade de som e à emissão instrumental do mesmo, de forma mais cuidada por parte dos alunos. Nestes exercícios foi pedido também aos alunos que tocassem de pé ou até que acompanhassem o canto ou a execução instrumental com pequenos movimentos corporais de forma a estabelecer uma ligação mais orgânica entre este e a música. Esta estratégia para além de ter tido resultados ao nível rítmico (com maior precisão e junção de execução musical entre todos) também ajudou a criar uma dinâmica positiva e pró-ativa nos alunos, mostrando que não existe música sem movimento.

Durante este período foi ainda notada alguma falta de concentração por parte dos naipes que se encontravam mais longe do professor. Contudo, esta situação foi melhorando progressivamente até ao fim das aulas. No final foram audíveis algumas melhorias relativas à qualidade de som e à consciência sonora individual e coletiva.

O trabalho sobre o restante repertório foi direcionado para melhorar questões expressivas nomeadamente no que diz respeito à condução melódica. O canto foi utilizado para encontrar de uma forma mais rápida e intuitiva os melhores resultados expressivos. Assim, foi possível evitar demasiadas instruções verbais que tornam o processo habitualmente mais fastidioso para os alunos.

Outro dos aspetos abordados e enfatizados durante a aula foi o trabalho entre naipes, particularmente entre metais e percussão. Os alunos responderam bem às estratégias implementadas (solfejo conjunto, fechar os olhos durante execução para permitir maior consciência auditiva) e foram perceptíveis as diferenças.

Os maiores desafios encontrados durante a aula estiveram relacionados com as dificuldades de execução por parte do naipe de percussão. Nesse sentido foi feito um trabalho muitas vezes individualizado com este naipe, reduzindo a velocidade de execução ou procedendo à modelização através da vocalização do ritmo por parte do mestrando.

Em suma, registamos a evolução positiva com a aplicação do canto como ferramenta de ensaio (fraseado, qualidade de som) e ainda a maior consciência musical coletiva que permitiu resolver questões como o equilíbrio, dinâmica ou afinação. Quanto à gestão do tempo e do plano de ensaio, o mesmo pode ser melhorado tendo em vista uma maior eficácia nos resultados. Deverá ser reduzida a duração das indicações verbais assim como o número de repetições de uma determinada passagem a ser trabalhada.

Recursos	Repertório
Cadeira, estante, lápis, afinador eletrónico	<ul style="list-style-type: none"> - Portrait of Freedom (S.Reineke) - The Tempest (R.W.Smith) - Celtic Air and Dance (Arr: M.Sweeney) - Encanto (R.W.Smith) - Into the Joy of Spring (J.Swaeringen) - Missa Pro Pace (D.Carnevali) - All bells in Paradise (John Rutter/Arr:A.L.Schulte) - Christmas Lullaby (J.Rutter/Arr: D.Dawson) - A Swinkling Christmas (W.Hautvast)

Tabela 5 - Recursos e repertório trabalhado pela turma durante o primeiro período

4.3 Aulas Assistidas – Segundo Período

Sendo este o período com maior duração do ano letivo, a quantidade de trabalho desenvolvido bem como a sua diversidade foram muito maiores comparativamente ao primeiro.

Assim, podemos dividir este segundo período em duas partes: a primeira onde foi introduzido novo repertório para além de algumas obras trabalhadas no período anterior, a segunda parte destinou-se à preparação de uma opereta (*H.M.S. Pinafore* de Arthur Sullivan) que uma vez mais neste ano letivo, possibilitou a interação com a classe de coro da escola, tendo estado a classe de canto também envolvida (os solistas foram os alunos desta classe).

Há ainda a sublinhar o facto de esta opereta já ter sido trabalhada e apresentada no ano letivo anterior e que pelo sucesso e entusiasmo que suscitou, os professores responsáveis pelas classes consideraram ser pedagogicamente sensato a repetição deste projeto.

Pelo facto de ter sido uma obra já trabalhada anteriormente mantendo muitos dos alunos do ano letivo anterior, foi possível conciliar os dois programas a trabalhar praticamente em simultâneo durante este período.

Alguns aspetos particulares foram trabalhados ao longo deste período, tendo sido a escolha do repertório direcionada para que isso fosse possível. Foram eles, o legato e qualidade de som (através do controlo do ar e de uma melhor compreensão melódica) e também o equilíbrio. As obras onde este trabalho foi mais notório são o *Hymne à la musique* do compositor francês Serge Lancen e a obra intitulada *Echoes* de Samuel Hazo. Em ambas, as frases longas, de som estendido combinadas com os blocos harmónicos, permitiram desenvolver o som da orquestra e transmitir estas noções fundamentais na execução musical (foi particularmente evidente a evolução nos instrumentos de sopro onde a ligação com o ar é mais evidente).

Um ponto de especial interesse pedagógico com a escolha do *Hymne à la musique* como exercícios de aquecimento no início de muitas das aulas deste período. Não oferecendo grandes desafios de leitura possibilitou desde logo direccionar o trabalho para os parâmetros da aprendizagem musical e instrumental acima mencionados.

Estas duas obras evidenciaram por outro lado que será necessário continuar a investir no trabalho ao nível da expressão musical, compreendendo naturalmente que é um aspeto que nunca estará encerrado e que relaciona diretamente com a maturidade pessoal e emocional dos alunos.

Em contraponto com as duas obras acima referidas, uma boa parte do restante programa trabalhado ao longo do período foi dedicado a desenvolver competências ao nível da compreensão rítmica e articulação. As obras escolhidas para trabalhar estes aspetos foram em particular *Ireland: of legend and lore* do compositor Robert W. Smith e *Spontaneous Combustion* de Robert Sheldon.

Neste período, o naipe de percussão teve uma oportunidade concreta para evoluir positivamente no que diz respeito à sua organização interna (distribuição de partes pelos vários percussionistas; eficácia na alternância entre instrumentos) e à consolidação das suas competências musicais (contagem de compassos de espera, execução rítmica,

qualidade sonora na execução), depois das dificuldades sentidas no período anterior. Neste particular foram novamente constatáveis as dificuldades de alguns dos seus elementos sendo que outros demonstraram um grande interesse e motivação tendo ultrapassado vários dos desafios que lhes foram colocados².

Este período teve um aspeto particular durante as aulas de orquestra e que acrescenta um valor inegável ao funcionamento das mesmas. Alguns alunos da escola (desde o 5º ao 7º grau) frequentaram durante os dois primeiros períodos, aulas opcionais de introdução à direção de orquestra (orientadas pelo professor titular da disciplina de orquestra). Após algumas aulas e já durante o segundo período tiveram a oportunidade de aplicar o conhecimento adquirido nas mesmas, dirigindo a orquestra durante o horário habitual da aula. De referir ainda que todos os alunos de direção eram alunos de orquestra, o que lhes permitiu também tomar consciência de uma outra perspectiva e compreender melhor a posição do maestro/professor.

Este projeto obrigou os alunos a lerem e tocarem uma quantidade de repertório maior (algumas destas obras já tinham sido trabalhadas em períodos ou anos letivos passados) levando inevitavelmente ao desenvolvimento da competência particular de *leitura à primeira vista*.

A segunda parte do programa trabalhado neste período foi como acima descrito, a opereta *H.M.S Pinafore*. Numa fase inicial foi feita uma nova leitura da obra, lembrando alguns pontos mais presentes e trabalhando desde logo, aspetos importantes tais como o fraseado e respirações (em particular para os instrumentistas de sopro). Foi curioso notar que o professor titular utilizou em grande medida, instruções através da vocalização, exemplificando a forma como queria ver executada determinada passagem. Esta foi uma estratégia que resultou numa enorme eficácia dos resultados bem como num maior aproveitamento do tempo disponível.

Sumarizando, o segundo período exigiu de todos os alunos uma grande dedicação e concentração no trabalho a realizar. Por várias vezes o professor pediu para que esse

² Destes desafios destacamos a quantidade de repertório trabalhada durante este período (sendo que de entre as obras constou uma *opereta* completa) e as competências musicais adquiridas como são: capacidade de acompanhar solistas numa obra de grande extensão, execução de padrões rítmicos irregulares com mudanças de compassos.

foco se mantivesse para que a realização dos projetos e objetivos pedagógicos fosse possível. O repertório trabalhado foi de grande extensão e diversidade, bem gerido do ponto de vista da dificuldade de execução de cada obra, o que permitiu desenvolver algumas competências musicais (i.e. fraseado, qualidade de som) e cimentar outras (i.e. leitura, consciência rítmica). Os pontos que ficaram para trabalhar com especial atenção prendem-se com a expressividade musical e com a instabilidade do naipe de percussão (que afeta particularmente a evolução de todo o grupo).

4.4 Aulas Dadas – Segundo Período

As aulas dadas (6) neste período tiveram lugar no início do mesmo, durante o mês de Janeiro. Foram por isso aulas que coincidiram com a fase inicial de preparação de novo repertório.

A estrutura do plano para estas aulas manteve-se quase inalterada comparativamente com aquela que foi seguida pelo professor titular da disciplina. Iniciou-se com um momento de aquecimento, depois afinação geral e por conseguinte o trabalho do repertório propriamente dito.

O canto foi uma ferramenta central na implementação de várias estratégias durante as aulas, desde o momento do aquecimento até à última obra. Foi sublinhada de sobremaneira a importância da qualidade do canto para a qualidade do som cantado e tocado.

No momento de aquecimento foram utilizados à semelhança do período anterior, escalas e outros pequenos padrões. O canto foi utilizado alternando com a execução instrumental, dando especial atenção a qualidade da emissão vocal e da audição pela implicação que a mesma teria no momento de tocar.

Relativamente à afinação geral, por uma questão de gestão do tempo a mesma foi realizada através de instruções individuais com cada aluno (o ideal será que a médio prazo cada aluno seja capaz de afinar autonomamente).

Uma das obras que foi trabalhada nestas aulas foi *Olympic Dream* de B.Apertmont. De entre as várias estratégias utilizadas destacamos uma que permitiu melhorar a condução melódica. Primeiramente foi pedido aos alunos para cantarem uma determinada frase

melódica. De seguida foram modulados vários parâmetros da frase (i.e. articulação, dinâmica, pontos fortes e fracos) através da vocalização, voltando à execução instrumental, verificando-se após este processo uma evolução significativa. Outro dos exercícios adotado serviu para trabalhar o equilíbrio e condução musical entre melodia e acompanhamento. Enquanto os alunos dos naipes que tinham a melodia cantavam os que tinham o acompanhamento cantavam/marcavam o ritmo tocando de seguida.

Mesmo com alguns resultados positivos na aplicação destes exercícios, constatou-se que o seu potencial não foi inteiramente esgotado, necessitando de mais tempo para que os alunos se pudessem adaptar melhor a este tipo de estratégia.

Com a observação (através da gravação em vídeo) e análise destas aulas do segundo período, concluímos que são necessários mais momentos de demonstração concreta do resultado musical pretendido, em vez de instruções ou indicações faladas descrevendo esse mesmo objectivo sonoro. Assim será possível alcançar resultados mais eficazes e de forma mais imediata. Para isso e tal como defendido ao longo deste trabalho, devem ser reforçadas as estratégias que incluam o canto.

Ainda assim, como acima referido foram conseguidos resultados significativos, ao nível do equilíbrio, qualidade do som e articulação. Os níveis de concentração e comportamento dos alunos foram outro dos pontos positivos alcançados.

Recursos	Repertório
Cadeira, estante, lápis, afinador eletrónico	<ul style="list-style-type: none"> - Hymne à la musique (Serge Lancen) - Greek Folk Song Suite (Franco Cesarini) - Echoes (Samuel Hazo) - Encanto (R.W.Smith) - Ireland of Legend and Lore (R.W.Smith) - Spontaneous Combustion (R.Sheldon) - Olympic Dream (Bert Apermont) - The Waltzing Cat (Leroy Andersson) - Celtic Air and Dance (M.Sweeney) - As Wind Dance (Samuel Hazo) - Joy (Franck Ticheli) - H.M.S. Pinafore (Arthur Sullivan)

Tabela 6 - Recursos e repertório trabalhado pela classe durante o segundo período

4.5 Aulas assistidas – Terceiro Período

Este período teve uma duração mais pequena comparativamente com anos anteriores. Este cenário verificou-se pelo facto de o mesmo ter começado na segunda semana do mês de abril e terminado na segunda semana do mês de junho, tendo resultado num total de 10 (dez) aulas sendo que destas, uma foi destinada à realização de um *workshop de percussão brasileira* (frequentado pelos alunos de orquestra) e as outras duas foram concertos de apresentação pública (um destes concertos resultou de um intercâmbio entre esta orquestra e a de outra escola convidada).

Apesar da condicionante acima citada, este foi o período onde o mestrando teve mais contacto prático com a orquestra (número de aulas dadas), tendo tido ainda a possibilidade de dirigir um concerto público.

As aulas assistidas corresponderam à preparação de um programa que iria ser feito no intercâmbio com a orquestra de outra escola no final do ano letivo. Há a destacar neste programa, o repertório operático que incluiu *árias*, *duetos* e *quintetos* de óperas do compositor W.A.Mozart. Para além destas, o programa incluía ainda obras que já tinham sido trabalhadas durante o ano letivo. Destacamos este procedimento que reforça uma vez mais estreita colaboração entre esta classe (orquestra) e outras classes da escola, neste caso a classe de canto.

A observação deste trabalho permitiu retirar várias aprendizagens, quer ao nível musical, quer ao nível da gestão humana (lidar com problemas de assiduidade e pontualidade, comportamento e motivação durante a aula), em particular no contexto de ensino com crianças e jovens.

Tendo em conta o número limitado de aulas deste período, a preparação deste programa exigiu dos alunos a máxima concentração, dedicação e capacidade de leitura e do professor titular uma competência assinalável no que diz respeito à gestão do tempo e às estratégias pedagógicas implementadas (feedback corretivo, solfejo rítmico de passagens problemáticas, ritmo de ensaio dinâmico).

Assim, numa primeira fase foi feita a leitura integral do novo repertório. Este processo aconteceu de forma lesta e eficaz, sendo possível na mesma aula passar para um ensaio mais pormenorizado das obras.

Um dos pontos que assinalamos com mais importância foi o trabalho desenvolvido entre solistas (cantores) e orquestra. Foram feitos alguns ajustes ao nível do equilíbrio (menos instrumentos por naipe a tocar) e do andamento (necessidade de conciliar andamentos inicialmente dispares, entre solistas e orquestra). Para resolver questões musicais e técnicas por parte da orquestra, foram aplicadas estratégias utilizando o canto. Foi pedido aos alunos para cantarem a sua parte durante alguns excertos das peças. Foi trabalhado o fraseado e o lado mais lírico destas obras, que em muitos momentos tinham as melodias dos cantores replicadas nas partes de orquestra.

Em relação à estrutura do plano aplicado durante estas aulas, manteve-se o mesmo relativamente aos períodos anteriores (i.e. aquecimento; afinação; trabalho do repertório).

A preparação deste programa e estas aulas, culminaram com um intercâmbio (aliás, já habitual em anos letivos passados) com a orquestra de outra escola (neste caso, o *Conservatório Jaime Chavinha* em Minde) que teve lugar no dia 16 de Junho de 2018 nas instalações da Escola Secundária de Ourém. Neste intercâmbio os alunos de ambas as escolas puderam trabalhar em conjunto durante o dia este programa, tendo havido também espaço para o convívio e troca de experiências entre todos os intervenientes.

Concluimos esta análise, sublinhando a dinâmica das aulas assistidas e dos projetos que foram desenvolvidos. Foi visível a motivação dos alunos devido à diversidade de repertório abordado e à interação com colegas de outras classes que vieram trazer riqueza à prática pedagógica. Este processo permitiu também desenvolver competências musicais, nomeadamente ao nível da leitura, da escuta em conjunto e da flexibilidade de execução (muito se deveu às obras operáticas com cantores solistas), mas também competências comportamentais através da interação com colegas com conhecimento e experiências diferentes.

4.6 Aulas dadas – Terceiro Período

O ponto mais interessante deste estágio, foi sem dúvida a oportunidade de dar várias aulas sucessivas durante este período que culminaram com a realização de um concerto final. Este conjunto de aulas teve lugar durante o mês de maio e teve como programa algumas obras para orquestra e solistas, alunos da escola. As obras foram o *Concertante para piano e banda* de Warren Barker e o *Concerto para dois trompetes piccolo* de Antonio Vivaldi para além de obras só com a orquestra que foram o caso de *Fanfare and Flourish* de James Curnow e *Nevermore* de Brian Balmages.

Foi um programa pedagogicamente muito interessante de trabalhar por incorporar obras com solistas e com linguagens musicais tão diferentes³ O repertório com solistas permitiu ao mestrando trabalhar vários aspetos musicais (tais como: junção, equilíbrio dinâmico entre orquestra e solista(s), coerência interpretativa entre todos, trabalho técnico de acompanhamento de solistas) não trabalhados durante o estágio até à data.

A diversidade estilística e de linguagens musicais foi outro dos pontos importantes a referir. Neste sentido o mestrando teve de encontrar estratégias pedagógicas para conseguir desenvolver estas noções com os alunos de uma forma pragmática e eficaz.

Outro ponto que nos parece relevante sublinhar foi o facto de a solista da obra para piano ser aluna do mestrando nesta escola. Assim, houve oportunidade para trabalhar a obra não apenas com a orquestra mas também em conjunto com a aluna solista. Este processo permitiu aprofundar vários aspectos interpretativos em conjunto, com uma perspectiva mais alargada da obra musical.

Sendo o *Concertante para piano* uma obra de linguagem musical eminentemente romântica, com influências do jazz e da música cinematográfica americana permitiu abordar questões como a agógica ou a construção frásica utilizando estratégias de vocalização já abordadas anteriormente. O canto tornou a execução melódica mais aprimorada e expressivamente mais intensa.

³ Como é o caso do *Concerto para dois trompetes* de A.Vivaldi e a *Concertante para piano* de Warren Barker que contrastam entre um estilo barroco e uma linguagem musical mais romântica com inspiração no Jazz.

No *Concerto para dois trompetes piccolo* o trabalho foi mais centrado na exploração estilística ao nível da emissão sonora, da articulação. Não sendo uma obra de difícil leitura ou execução técnica permitiu aprofundar os aspetos musicais enunciados e tornar o diálogo entre orquestra e solistas, mais natural e consciente.

Das duas obras restantes, salientamos o *Nevermore* de Brian Balmages. Esta obra, baseada no poema *The Raven* do poeta Edgar Allan Poe é um pequeno quadro programático do poema. Utiliza os vários elementos musicais, particularmente ao nível da orquestração para retratar um ambiente sombrio e misterioso. Por isso, esta peça permitiu desenvolver competências ao nível da criatividade imagética, procurando conduzir os alunos para uma prática musical revestida de liberdade imaginativa e significado emocional. Foi evidente no final a ligação sentimental que a maioria dos alunos manifestou pela obra. Alguns dos quais, por iniciativa própria procuraram conhecer o poema que lhe serviu de inspiração declamando-o no concerto antes da execução da peça. Não tendo sido uma atividade que envolvesse necessariamente o canto, a verdade é que teve como objectiva uma vez mais a utilização da voz como meio de expressão primordial. Este processo permitiu aos alunos (em particular os dois que falaram e declamaram) uma prática musical mais informada, consciente levando por isso a um maior envolvimento emocional com a obra.

Foram ainda, trabalhados aspetos ligados com a articulação (utilizando novamente o canto para marcar estes elementos), o timbre e a mistura de cores entre instrumentos. Estas aulas, terminaram com a apresentação pública em concerto (dia 26 de Maio) no auditório da Ourearte, consumando assim todo o trabalho desenvolvido ao longo deste tempo.

Este período serviu para consolidar algumas estratégias e comportamentos, tornando o processo de trabalho mais pragmático e o tempo, investido de forma mais eficaz. Estes resultados (maior cuidado na emissão sonora individual e em grupo; melhor equilíbrio e afinação; mais definição rítmica; compreensão frásica; maior expressividade musical através da execução instrumental) resultaram em grande medida das estratégias implementadas que utilizaram o canto. Sendo a utilização do mesmo, em contexto das aulas de orquestra no ensino da música, a problemática central deste trabalho, este

estágio foi a oportunidade ideal para experimentar, analisar e reformular este tipo de estratégias.

Não resultarão daqui soluções acabadas, mas ficarão com certeza indicações claras e ideias novas de como poderá o canto ser aplicado de forma mais sistemática neste contexto.

Recursos	Repertório
Cadeira, estante, lápis, afinador eletrônico	<ul style="list-style-type: none"> - Dueto Masetto e Zerlina (D.Giovanni) – W.A.Mozart - Duettino “La ci darem la mano” (D.Giovanni) – W.A.Mozart - Dueto Papageno e Papagena (A Flauta Mágica) – W.A.Mozart - Duettino “Sul aria” (As Bodas de Figaro) – W.A.Mozart - Quinteto (A Flauta Mágica) – W.A.Mozart - Nevermore – Brian Balmages - Fanfare and Flourish – James Curnow - Concerto para dois trompetes piccolo – Antonio Vivaldi - Concertante para piano e banda – Warren Barker

Tabela 7 - Recursos e repertório trabalhado pela classe no terceiro período

5. Análise Crítica da Atividade Docente

A realização deste estágio ao longo do ano letivo de 2017/2018 exigiu por parte do mestrando uma constante avaliação do seu percurso pedagógico tendo sido fundamental a capacidade de se adaptar a novos contextos e o trabalho que permitiu ir ultrapassando os exigentes desafios que foram surgindo.

Das 32 (trinta e duas) aulas dadas ao longo do ano letivo, o mestrando observou 15 (quinze), sendo que cada uma destas contempla três blocos de 45 (quarenta e cinco) minutos cada. Estas observações permitiram recolher dados relativos às estratégias implementadas e aos respectivos resultados e fazer uma reflexão final em cada aula da situação de aprendizagem naquele momento, deixando breves considerações sobre os pontos ainda a trabalhar nas aulas seguintes. Apesar dos planos destas aulas terem sido naturalmente elaborados pelo professor titular da disciplina, houve sempre um contacto e diálogo permanentes entre este e o mestrando o que permitiu uma melhor compreensão dos seus objectivos e estratégias pedagógicas a por em prática.

Este contacto permanente entre professor titular e mestrando foi fundamental na elaboração dos planos das aulas dadas pelo último ao longo do ano letivo. O número total de aulas dadas pelo mestrando foi oito, sendo que cada uma era composta por três blocos de 45 minutos. Estas aulas foram distribuídas ao longo dos três períodos, sendo de realçar a sequência ocorrida durante todo o mês de Maio que permitiu desenvolver um trabalho e uma aprendizagem mais consistentes à volta dos mesmos conteúdos programáticos. Este processo foi consumado com uma apresentação pública, com direcção musical do mestrando.

Estas aulas foram gravadas em vídeo e analisadas consequentemente pelo orientador. Estas aulas foram alvo de avaliação e discussão constante com o mestrando, tendo sido de um grande valor todas as opiniões e conselhos deixados pelo orientador. Este *feedback* sucessivo relativo à ação pedagógica do estagiário foi crucial para o seu crescimento, possibilitando um melhoramento gradual das práticas educativas e de uma maior consciência de todo o processo de aprendizagem.

Um dos maiores desafios encontrados ao longo das aulas dadas, esteve relacionado com a gestão de tempo (eficácia na elaboração dos planos de aula) e com a objectividade das indicações ou ideias transmitidas aos alunos, tendo sido estes, dos maiores pontos de reflexão ao longo deste período. Contudo, apraz-nos dizer que no caminho até ao final do ano, estas questões foram sendo aprimoradas tendo sido visível uma evolução positiva também nestes aspetos. Será necessário em todo o caso, continuar este processo evolutivo ao longo da atividade docente futura.

Concluindo, a avaliação global do desempenho da atividade docente do mestrando ao longo deste estágio é positiva, tendo sido este processo da maior importância no seu percurso de aprendizagem pedagógica. O concerto que teve oportunidade de dirigir, foi um momento que comprovou todo o trabalho realizado, tendo sido alcançados de uma forma geral os resultados planeados.

6. Conclusão

Independentemente de todos os desafios e dificuldade que tenham surgido ao longo deste estágio, podemos afirmar que o mesmo decorreu de forma muito construtiva, oferecendo ao mestrando várias possibilidades de se revestir de ferramentas pedagógicas fundamentais, ao nível da educação musical e da gestão e relação humana.

Um dos pontos mais positivos decorrentes deste estágio foi a possibilidade de poder observar de uma forma continuada e ativa a atividade pedagógica desenvolvida pela classe de orquestra da Ourearte e pelo seu professor titular ao longo deste ano letivo. Foi de facto enriquecedor tomar contacto com diferentes abordagens pedagógicas, e ao mesmo tempo assistir à evolução musical, artística e humana dos alunos que fizeram parte desta classe.

Outro dos pontos especialmente importantes foi a oportunidade que me foi concedida de testar na prática as minhas ideias, dando várias aulas ao longo do ano, sublinhando aquelas que tiveram lugar no último período e que culminaram com uma apresentação pública. Esta experiência permitiu-me reavaliar e reelaborar permanentemente os meus procedimentos, para que fosse possível aprimorar ao longo deste tempo as minhas competências pedagógicas.

Em suma, resta acrescentar que o trabalho de questionamento e reavaliação da prática docente nunca pode cessar. Este estágio foi, por essa razão um importante passo para que este caminho continue, avaliando e recriando continuamente as práticas pedagógicas para que aprendizagem aconteça de uma forma integral e enquadrada com o contexto onde tem lugar.

Secção II – Investigação

1. Descrição do projeto de investigação

Concebemos este projeto de investigação após constatarmos pela revisão da literatura que existe necessidade de criar procedimentos sistematizados de uso do canto como ferramenta de trabalho para o desenvolvimento musical dos alunos das classes de orquestra do ensino especializado da música.

Pela pesquisa de técnicas de ensaio que usam o canto, praticadas por outros profissionais e pela criação/teste de novas, chegamos a um conjunto de propostas que acreditamos poderem ser replicadas no contexto das orquestras do Ensino Especializado da Música mas também, noutros contextos de forte componente pedagógica.⁴

Nesta perspetiva, este projeto de investigação organiza-se em duas partes distintas mas complementares. A primeira parte apresenta dados concretos e fundamentados sobre importância do canto como ferramenta utilizada no contexto das aulas de orquestra do ensino especializado da música. Esta fundamentação é resultado de três recolhas de dados distintas:

1. Pesquisa e apresentação de estudos e literatura científica já existente;
2. Resultados de um questionário online aplicado a alunos do ensino especializado da música e a músicos amadores que integram outras formações,
3. Entrevistas a maestros e professores de orquestra

Os questionários e entrevistas servirão em particular para ter uma ideia, se e como o canto é ou não utilizado nas aulas de orquestra e outros conjuntos instrumentais, no ensino da música em Portugal. Os destinatários destas entrevistas são personalidades amplamente reconhecidas no meio do ensino da música em Portugal, particularmente no domínio da música de orquestra e de conjunto.

⁴ Como são os casos das Bandas Filarmónicas, Orquestras Académicas Universitárias.

A segunda e última parte, levou à criação de um compêndio de exercícios práticos, originais ou inspirados na literatura existente, com descrição da atividade e das competências musicais principais que desenvolve.

2. Motivações e objectivos

Este projeto de investigação baseia-se na crença de origem empírica de que o canto pode potenciar o desenvolvimento de competências musicais específicas tais como: afinação, qualidade de som, fraseado, articulação e respiração. Acreditamos que esta ferramenta aplicada no trabalho com Orquestras do Ensino Especializado da Música produzirá resultados com um valor acrescentado.

Esta temática surge devido a uma ligação pessoal e profissional direta, às áreas específicas do canto e da direção. Ao trabalhar com Orquestras do Ensino Especializado da Música, e usando intuitivamente o canto no seu desenvolvimento musical temos constatado a eficácia desta estratégia.

Através deste trabalho esperamos conseguir reunir e apresentar de forma objectiva, mais informação relativa a esta temática (especialmente pelo facto de ser em português), procurando sistematizar os conceitos e apresentar propostas de aplicação prática. Portanto é nossa ambição que este projeto de investigação contribua para que o canto possa ser uma ferramenta cada vez mais utilizada nas aulas de música de conjuntos instrumentais não vocais no ensino especializado da música em Portugal.

3. Estado da Arte e revisão da literatura

Depois de efetuar uma pesquisa preliminar verificamos que existe uma lacuna na sistematização de estratégias de desenvolvimento das competências musicais acima referidas através da prática do canto em contexto de ensaio com orquestras do ensino especializado.

Esse conhecimento está disperso, não tendo sido encontrada até ao momento literatura dedicada em exclusivo a esta temática. No caso da literatura em língua portuguesa torna-se ainda mais reduzida a disponibilização dessa informação.

No que diz respeito à aplicação do canto como estratégia de trabalho no contexto das orquestras e ensembles instrumentais no ensino especializado da música iremos basear e fundamentar o nosso texto em larga medida, nas seguintes fontes bibliográficas:

1. Evan Feldman e Ari Contzius (2016) no livro *Instrumental Music Education* fazem uma investigação acerca do ensino instrumental fornecendo dados relevantes para a sua compreensão profunda para que esta aprendizagem seja apoiada em alicerces auditivos, musicais e criativos sólidos.
2. Barbara A. Klemp na sua tese intitulada *The effects of instrumental training on the music notation reading abilities of high school choral musicians* aborda especificamente a problemática do canto aplicado no trabalho instrumental e nomeadamente de conjuntos instrumentais em escolas de ensino da música. Apoiada em estudos bem fundamentados é uma fonte reveladora da importância desta ferramenta para o desenvolvimento musical.
3. Gary Stith em *The Conductor's Companion 100 Rehearsal Techniques, Imaginative Ideas, Quotes, and Facts* apresenta várias estratégias criativas e inovadoras no trabalho com orquestra em situação de ensaio. Neste trabalho encontramos alguns exemplos da aplicação específica do canto neste contexto.

Para além das fontes bibliográficas supra citadas, existem outras que numa dimensão mais reduzida servirão para enriquecer a informação relacionada com a problemática desta investigação.

Assim, esta investigação terá como resultados, propor ferramentas pedagógicas em que o canto é a estratégia primordial a ser utilizada para a resolução de problemas musicais com que professores e maestros se deparam no seu trabalho com grupos instrumentais.

Resultam da literatura existente e da experiência pessoal do mestrando, que tendo testado as *in loco* considera pertinente partilhar as mesmas. Este pequeno manual de exercícios será devidamente organizado e as informações serão expostas de forma objectiva e simples para que a leitura seja prática e as ferramentas facilmente aplicáveis.

4. Metodologias de Investigação

Neste capítulo será explicado de forma clara e objectiva qual a metodologia e os métodos utilizados durante todo o processo de investigação que levará às conclusões finais. Sendo este um tema ligado à educação na área da música o objectivo da metodologia é “...ajudar-nos a compreender da forma mais ampla possível, não os produtos da investigação científica, mas sim o processo em si mesmo.”⁵ (Manion, Cohen, & Morrison, 2007, p. 47).

Assim, a metodologia de investigação aplicada será feita em grande medida através de uma análise qualitativa e portanto mais subjetiva dos dados, através de entrevistas escritas, onde será dada grande importância ao testemunho, experiência e competência de figuras altamente reconhecidas no meio musical e artístico embora algumas delas tenham também uma carreira firmada no âmbito da investigação em educação musical. Contudo alguns dados serão analisados e tratados de forma mais objectiva (análise quantitativa) para que os dados analisados qualitativamente possam ser corroborados de forma mais sustentada (neste âmbito inserem-se por exemplo os estudos científicos já realizados por outros autores e os questionários realizados no decurso deste trabalho).

Os métodos utilizados no processo de recolha de dados foram: levantamento e pesquisa da literatura existente sobre a matéria (livros, artigos científicos, estudos científicos) para fundamentar a aplicação do canto no contexto de ensaio de orquestras do ensino especializado da música; elaboração de questionários (direcionados para os músicos instrumentistas não-cantores que integraram diversos agrupamentos instrumentais) e entrevistas escritas (feitas a professores e maestros de orquestras, com larga experiência na área) que nos irão fornecer dados acerca destas práticas, no panorama do ensino da música em Portugal.

A investigação, será finalizada com a proposta e apresentação de vários exercícios pedagógicos de aplicação prática concreta no contexto do ensino da música. Todas estas estratégias utilizam o canto como ferramenta primordial e resultam de várias fontes bibliográficas mas também de várias experiências testadas *in loco* em diferentes contextos e escolas pelo mestrando.

⁵ “...help us to understand, in the broadest possible terms, not the products of scientific inquiry but the process itself.” (tradução livre)

5. Canto na aprendizagem musical

Antes de falar de que forma o canto pode ser aplicado na execução instrumental é imperativo contextualizar a sua importância na aprendizagem musical, no desenvolvimento do *ouvido interno* e até na sua ligação estreita com os mecanismos internos de expressão musical de cada músico.

O objectivo deste trabalho não é o de analisar profundamente as diversas metodologias de aprendizagem musical, nomeadamente aquelas que foram surgindo durante o século XX. Contudo sublinhamos a filosofia que é transversal a todas elas: a aprendizagem musical deve ser semelhante à da linguagem, onde a fala (o som) deve preceder a escrita (notação), onde o músico ouve musicalmente o que lê e o que toca e se expressa compreendendo a sintaxe desta linguagem universal.

5.1 O canto e a fala

As ligações entre a música e a linguagem falada têm sido tema de debate ao longo de décadas e apesar de serem necessárias mais provas e estudos, são já bastantes as evidências no campo das neurociências que comprovam esta conexão entre ambas. (Feldman & Contzius, 2016)

Leo Rinderer foi um dos defensores de que a criança deve iniciar a sua aprendizagem musical ao mesmo tempo que aprende a ler e escrever palavras sublinhando que uma das estratégias utilizadas deve passar pela entoação com a voz para “...*descodificar sonoridades que estão representadas graficamente.*” (Sousa A. B., 2003, p. 112)

Esta ligação entre estas duas áreas linguísticas foi aprofundada pelo músico, compositor, maestro e pedagogo Leonard Bernstein, fazendo um paralelo entre as regras gramaticais e os diferentes componentes da linguagem musical (Feldman & Contzius, 2016, p. 4):

1. Motivo musical = Nome (Substantivo)
2. Acorde ou harmonia = Adjectivo

3. Ritmo = Verbo

Quer na fala quer na música a comunicação e expressão de ambas tem como elo comum inicial a voz e se quisermos, o canto. É esse o mecanismo primário de comunicação que nos liga intimamente às expressões mais profundas a nível emocional e de criação artística.

5.2 O Som antes das notas

Ao contrário das metodologias que seguem o a sequência de aprendizagem símbolo-som, estas privilegiam o som, as sensações, a autonomia no processo de aprendizagem e execução musical antes da associação à notação musical. É por isso uma metodologia que se baseia “...na prática, prosseguindo um critério de sistematização e de indução baseado no desenvolvimento das aprendizagens da criança e não na teoria musical.” (Sousa A. B., 2003, p. 113)

Esta filosofia (som-símbolo) deu os seus primeiros passos durante o século XIX, mas só durante o século XX, ganhou maior destaque e consolidação pela mão de pedagogos tais como: Justine Bayard Ward, Zoltán Kodály, Leo Rinderer, Edgar Willems ou Edwin Gordon.

Tal como acima descrito, esta filosofia musicais assentam em três princípios basilares que relacionam a aprendizagem musical com a linguagem falada, tal como descrito no capítulo anterior. São eles:

1. *Quase todas as pessoas adquirem a capacidade de falar sem terem um treino formal*
2. *O processo de aprendizagem da linguagem falada e musical baseia-se nos mesmos princípios fundamentais*
3. *Um dos passos mais importantes no processo de aprendizagem musical e da linguagem falada acontece experienciando e fazendo-o. (Feldman & Contzius, 2016, p. 4)⁶*

⁶ 1. *Nearly everybody acquires the ability to speak without the benefit of formal training.* 2. *The processes of acquiring language and music parallel each other in key ways.* 3. *One of the most importante steps in learning language or music is experiencing it and doing it.* (Tradução livre)

Dalcroze defendia que a educação musical era vital para o desenvolvimento de um povo e que a mesma deveria ser obrigatória nas escolas. Afirmava também, defendendo a ideia de uma nova pedagogia de aprendizagem musical que “...o papel do professor não é o de ensinar, de transmitir conhecimentos para serem memorizados, mas o de estimular, de incentivar o aluno a efectuar experiências que o levem a aprender através do ensaio-e-erro.” (Sousa A. B., 2003, p. 94). Para E.Gordon, na sua metodologia o professor deixa de ser o centro (*magistercentrismo*) que ensina conceitos e teorias musicais passando a “...criar estratégias programáticas e metodológicas para que o aluno aprenda música por si, em função das suas capacidades de aprendizagem.” (Sousa A. B., 2003, p. 115). Com esta afirmação Gordon vai mais longe, sublinhando a importância da autonomia no processo de aprendizagem. O músico deverá ser aquele que tendo adquirido as ferramentas necessárias, é capaz por si só, de compreender o que ouve, ler, improvisar e compor.

No mesmo sentido, Ward complementa o pensamento de Dalcroze e corrobora os princípios que acima foram descritos. Diz que a educação musical deve ser feita através da simplicidade (tal como acontece com a aprendizagem da linguagem falada). A criança deve “...seguir por vias simples e naturais (o cantar), aprendendo a criança primeiro pela prática e sendo depois gradualmente conduzida às normas teóricas.” (Sousa A. B., 2003, p. 103) Aqui, Ward apresenta o canto como peça fundamental no processo de construção auditiva, sensorial onde a criança *conhece a música* utilizando o seu instrumento mais natural.

5.3 Audição

“Os melhores músicos são os melhores ouvintes” (A.Klemp, 2009, p. 44)

Para todos estes pedagogos o desenvolvimento do ouvido interno, da compreensão musical, da identificação do músico com o material sonoro tornaram-se os objectivos primordiais na formação do mesmo desde os estádios mais prematuros da sua vida.

Edwin Gordon foi talvez aquele que levou mais longe a definição e consolidação desta filosofia. Defendia que a música deve ser ensinada para formar o ouvido, para que os alunos aprendam música em toda a sua dimensão prática, sensorial e teórica e que não

sejam apenas executantes sem consciência ativa e plena dos resultados que daí advêm.
(Sousa A. B., 2003)

Fazendo uma suma de muitas das novas metodologias emergentes na linha da filosofia aqui abordada, Gordon introduziu e desenvolveu o conceito de *audiação* afirmando que “*O som por si só não é música. O som só se converte em música através da audiação, quando, como com a linguagem, os sons são traduzidos na nossa mente, para lhes ser conferido um significado.*” (Gordon, 2000, p. 18)

Para Gordon, a *audiação* significa ter a capacidade de ouvir interiormente música que ainda não foi tocada, simplesmente através da leitura da notação, da composição ou improvisação. Uma vez mais o paralelismo que a educação do ouvido musical têm com a fala é estabelecida. Para Gordon: “*Audiam-se padrões rítmicos e tonais (logografismos), mas pensa-se em alturas e durações individuais dos sons (o alfabeto musical).*” (Sousa A. B., 2003, p. 116)

Neste processo de aprendizagem, o canto tem um papel fundamental, servindo como ferramenta ímpar na construção do ouvido interno com a capacidade de antecipar a música antes de ela *existir* sendo “*Nos primeiros níveis de desenvolvimento auditivo[...]uma ferramenta muito válida no desenvolvimento do ouvido...*” (A.Klemp, 2009, p. 40)⁷

Jos Wuytack, um dos discípulos de Carl Orff, reforçou a metodologia do mestre, dando mais importância ao canto relacionando este, com as formas de expressão mais primitivas numa criança. Afirma que o canto “*...nasce da palavra, compondo-se de palavras.*” (Sousa A. B., 2003, p. 109). Maurice Martenot (1890-1980), importante pedagogo francês, encarava o canto como o meio mais desejável para a educação musical. Para ele, essa aprendizagem deveria acontecer através *do mesmo canto* reforçando a ideia de que nos primeiros tempos de formação da criança, ela deve ouvir os mesmos padrões rítmicos e melódicos para que a memorização tenha resultados

⁷ “*In the early stages of aural development [...]a valuable tool in developing the ear that i would be foolish to ignore it*” (tradução livre)

duradouros, estabelecendo também laços afetivos mais profundos com a mãe ou o professor. (Sousa A. B., 2003, p. 110)

Ao investigar a fundo todas estas metodologias percebemos que o canto é sem dúvida uma ferramenta vital no desenvolvimento do ouvido musical ou da *audiação*. Para Kodály o canto *a capella* é o alicerce de qualquer aprendizagem musical e instrumental fazendo parte deste processo, jogos a cantar conjugados com o movimento que conduzem ao desenvolvimento musical. (Feldman & Contzius, 2016). O canto é por isso uma das ferramentas que mais potenciam outras competências musicais, sendo considerado um dos atributos mais importantes de um músico e que não deve ser negligenciado. Para além de ajudar na aprendizagem das notas musicais, o canto permite uma melhor compreensão das relações intervalares desenvolvendo igualmente o sentido de fraseado, dinâmica, articulação e até a auto-confiança na execução instrumental. (A.Klemp, 2009)

6. Canto na aula de orquestra

A utilização do canto como ferramenta de trabalho nos ensaios de grupos instrumentais, orquestras do ensino da música está intimamente ligada ao desenvolvimento auditivo, musical, expressivo dos alunos. Por isso, esta prática será aqui abordada como parte de uma metodologia de aprendizagem musical (*som-notação*) renovada e cientificamente comprovada, não podendo por isso ser dissociada da mesma. Vários são os autores que defendem a sua utilização e comprovam os seus benefícios.

Neste capítulo para além de apresentar os diversos argumentos que sustentam estas práticas, falaremos dos benefícios e da aplicabilidade do canto neste contexto.

Quando falamos de uma metodologia que privilegia o desenvolvimento das capacidades auditivas, da compreensão musical do som, falamos da prática antes da teoria, ou como acima referido, falamos do sistema *som-notação*. O som antecede a leitura e execução a partir da notação, construindo dessa forma uma capacidade de ouvir antes de tocar, de cantar antes de executar.

Percebemos por isso que o canto é um elo fundamental neste processo. É mais importante até, cantar e desenvolver as capacidades de *audiação* antes de falar em

técnica instrumental. Estudos comprovam esta afirmação, confirmando que o desenvolvimento das competências musicais através da aprendizagem *som-notação* melhoram a aprendizagem e a execução instrumental:

“...a prática de atividades de harmonização e vocalização melhoraram significativamente a capacidade de leitura melódica à primeira vista de alunos de iniciação em banda relativamente ao método tradicional em que as notas são individualmente identificadas diretamente da notação sem atividades de harmonização ou vocalização.” (Feldman & Contzius, 2016, p. 15)⁸

O desenvolvimento da *audiação* através da utilização do canto (onde se incluem todos os tipos de vocalizações) é uma estratégia defendida por vários autores como é de Hale VanderCook que afirma *“se consegues cantar, consegues tocar”* (A.Klemp, 2009, p. 43) o que é comprovado pelo facto de as partes do cérebro ativadas quando tocamos ou cantamos, serem as mesmas.

A utilização do canto através da metodologia *som-notação* deve por isso fazer parte de forma sistemática (fazendo parte do currículo) do trabalho em ensaio com grupos instrumentais, em todos os níveis de aprendizagem: *“A audiação, o canto, etc., não deveriam ser tratados como tópicos a serem introduzidos uma vez e nunca mais serem abordados.”* (Feldman & Contzius, 2016, p. 16)⁹

6.1 Modelo vs Instrutor

Para que esta metodologia (i.e. *som-notação*) seja colocada em prática desenvolvendo efetivamente a capacidade de *audiação* dos alunos é necessário passar de um modelo eminentemente instrutório para um modelo onde a demonstração por parte do professor se torna uma constante. A verdade é que os professores demonstram aos seus alunos o que pretendem em cerca de 10% a 25% do tempo da aula, enquanto o tempo que

⁸ *“...the use of harmonization and vocalization activities improved the melodic sight-reading skills of beginning students significantly more than a traditional method in which notes are individually identified directly from notation and without harmonization and vocalization activities.”* (tradução livre)

⁹ *“Audiation, singing, etc., should not be treated as special topics to be introduced once and then never addressed again.”* (tradução livre)

passam a falar do que pretendem ocupa o restante, andando à volta dos 75% a 90%. (Feldman & Contzius, 2016)

Este modelo defendido por pedagogos como Kodály, Susuki, ou Gordon leva os alunos a tomarem contacto físico e sensitivo com o som sem a utilização da notação musical. Não sendo esse o objecto de discussão central deste trabalho (i.e. utilização ou não da notação musical na fase inicial da aprendizagem instrumental individual e em grupo) é difícil dissociar esta questão da abordagem filosófica *som-notação* e por conseguinte da utilização do canto como ferramenta intimamente ligada a este tipo de prática.

Portanto, neste modelo, as competências são desenvolvidas através da demonstração das mesmas deixando para os alunos a procura autónoma do(s) meio(s) para lá chegar. Por exemplo no caso do trabalho sobre a nuance *crescendo*, o professor deve demonstrar o mesmo (cantando, tocando, etc.) deixando espaço para que o(s) aluno(s) seja capaz de replicar através do canto, ou no seu instrumento este mesmo parâmetro musical.

O pedagogo musical Warren Haston¹⁰ defende que se deve “*Evitar falar acerca do conceito, especialmente no início. [através do modelo] os alunos vão traduzir para eles próprios o que ouvirem e procurar a melhor resposta até encontrar identificação com o modelo. Desta forma cria-se uma aprendizagem mais forte.*” (Feldman & Contzius, 2016, p. 14)

Contudo uma das razões mais apontadas para a não utilização do canto nas aulas de orquestra é o facto de os professores terem pouca confiança nas suas capacidades vocais, em particular quando implica faze-lo perante outros (neste caso os seus próprios alunos). Assim, em primeiro lugar o professor deve admitir para si um ambiente de aula em que ele próprio pode errar ao longo de todo o processo, o que também levará os alunos a encararem de uma forma mais construtiva os seus próprios erros. Por

¹⁰ Warren Haston é professor associado na área do ensino da música na *The Hartt School* na Universidade de Hartford. É doutorado em Educação Musical e mestre em direção pela Universidade do Texas – El Paso. Tem desenvolvido a sua carreira como saxofonista, maestro e pedagogo. As suas investigações têm-se centrado na área da pedagogia musical, em particular na pedagogia instrumental tendo lançado um DVD intitulado “*Modeling for Band: Efficient Teaching and Authentic Learning,*” publicado pela *GIA, Publications, Inc.* (Hartford, 2017)

consequente, o professor deverá também procurar desenvolver as suas capacidades vocais através de aulas técnicas específicas ou de prática coral assim como estudar sobre as metodologias de aprendizagem musical que privilegiem a modelização e a sequência som-símbolo. Se ainda assim não se sentir seguro para modelar cantando perante o grupo, pode começar por fazer jogos de pergunta-resposta com os alunos, utilizando o seu instrumento principal (ex: violino). Depois de algum tempo, e já com algum desenvolvimento vocal poderá fazer os jogos cantando. É da maior importância que o professor de orquestra invista neste aspeto particular da sua formação porque com uma “...*modelização vocal apropriada com conforto e segurança, os alunos vão, depois de algum tempo, seguir o professor e responder da mesma forma.*”¹¹

Neste trabalho propomos a partir da filosofia defendida por estes autores, que o canto faça parte sistemática na aplicação desta metodologia no contexto das aulas de orquestra/grupos instrumentais. Na imagem abaixo está resumida esta proposta. Não é um processo fechado, deve ser flexível e por isso o professor deve adapta-lo a cada circunstância (pode repetir ou voltar atrás nos passos dados, como por exemplo voltar a cantar antes da execução instrumental). O mais importante é que os momentos de *audiação* e utilização do *canto* tenham lugar para que a execução instrumental alcance o resultado musical desejado.

¹¹ “...*appropriate vocal modeling with comfort and security, the students will, given time, follow the teacher’s lead and respond in kind.*” (Robinson, 1996, p.18)

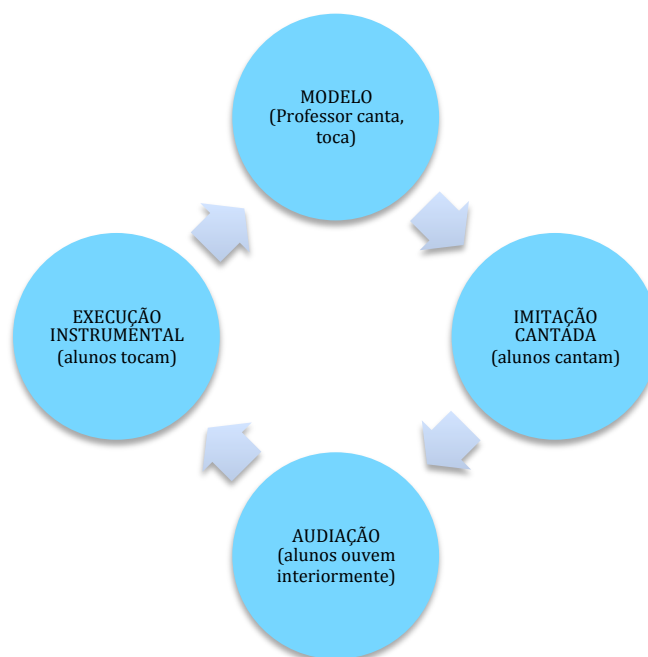


Imagem 1 - Proposta de processo de modelização utilizando o canto

Este é o modelo, o processo que servirá de suporte aos exercícios que proporemos no capítulo seguinte. A instrução direta e explicativa dos conceitos musicais, dá lugar à modelização onde existe uma procura e descoberta constantes, sendo a aprendizagem e aquisição de competências de execução musical instrumental construída sob uma base mais sólida e duradoura.

6.2 Benefícios

“Imagine a sala cheia de alunos capazes de afinar os seus instrumentos rapidamente”
(Robinson, 1996, p. 21)

Algumas das razões apontadas para a não utilização do canto nas aulas de orquestra ou outros grupos instrumentais são o medo de perder tempo com estratégias que não impliquem a performance instrumental, a falta de confiança em cantar perante a classe e o medo de como os alunos irão responder a estas estratégias.

É verdade que será necessário um investimento de tempo nas atividades de vocalização durante as aulas, no entanto os benefícios que daí advém são claramente superiores e compensadores em larga medida. Com a implementação sistemática de exercícios que

utilizem o canto são melhoradas as capacidades de leitura à primeira vista¹², são reduzidos os problemas de afinação, as capacidades instrumentais são superiores e as aulas/ensaios são mais eficientes. (A.Klemp, 2009)

Vários estudos apontam para os benefícios claros da utilização do canto de uma forma metódica nas aulas instrumentais (quer individuais, quer em grupo). Num dos estudos, dois grupos de alunos, instrumentistas de sopro foram criados: grupo *canto* (experimental) e grupo *sem canto* (controlo). Os resultados deste estudo, indicaram que o grupo que utilizava o canto como parte integrante do seu estudo (grupo *canto*) obteve melhores resultados na performance do que o grupo *sem canto*. Este estudo indicou, que os alunos do grupo *canto* desenvolveram uma atitude mais positiva no que diz respeito ao ato de cantar.

Se é verdade que é necessário tempo para aplicar estratégias de vocalização, também é verdade que a sua aplicação sistemática torna os alunos mais independentes “...*com capacidade de resolverem os seus problemas próprios problemas musicais de forma rápida e eficiente.*” (Robinson, 1996, p. 17)¹³

Assim, muito tempo é poupado porque muitos dos problemas deixam de existir ou a sua resolução é alcançada em menos tempo e de forma mais eficaz.

Outro benefício da utilização do canto é a afinação (melódica e harmónica), porque permite aos alunos concentrarem-se na audição em vez de estarem preocupados e ocupados com todas as condicionantes de “...*afinação do seu instrumento, as suas limitações técnicas ou as condições acústicas do espaço*” (A.Klemp, 2009, p. 44)¹⁴

Através do canto os alunos desenvolvem “...*um sentido consistente de tonalidade...*” que lhes confere a capacidade de compreensão autónoma da sua afinação individual e a relação da mesma com as referencias que os rodeiam não sendo necessário que o professor necessite de “...*dizer aos seus estudantes o que deveria ser óbvio i.e., que há*

¹² Com o desenvolvimento da audição através do canto, os alunos são capazes de antecipar os padrões, rítmicos e tonais, e por isso melhorar a sua reação de execução instrumental mesmo numa situação de primeira leitura da notação musical

¹³ “...*who are able to fix their own musical problems quickly and efficiently.*” (tradução livre)

¹⁴ “...*intonation characteristics of one’s instrument, limits of technique, or acoustics of a particular performance space*” (tradução livre)

notas desafinadas que têm de ser corrigidas.” (Robinson, 1996, p. 17). Como resultado, a qualidade de afinação individual e do grupo vai melhorar e uma vez mais é possível poupar tempo que neste caso seria gasto a dar instruções de afinação repetidamente.

O canto desenvolve também a compreensão frásica, uma vez mais porque liberta os alunos das limitações mecânicas do seu instrumento. O canto, sendo o instrumento mais próximo que possuímos, é sem dúvida mais flexível e sensível à nossa expressão musical.

“Não há certamente nada de original ao sugerir que os alunos de banda [orquestra] cantem. Aqueles que utilizam este método, contudo, tem descoberto que os seus alunos tocam mais afinados e são melhor sucedidos a ler à primeira vista. A vocalização ajuda na capacidade de audiar; de facto, cantar obriga-nos a “pensar musicalmente”. O jovem instrumentista, infelizmente, pode funcionar sem pensar musicalmente. Com prática regular, os alunos vão descobrir que cantar contribui imensamente para a sua capacidade de tocar musicalmente.” (A.Klemp, 2009, p. 45)¹⁵

Cantar de forma sistemática nas aulas de orquestra, para além de todos os benefícios que acima foram descritos, permite formar músicos que através do seu instrumento primordial alcançam uma expressão musical plena de significado e consciência. Esta ferramenta permitirá uma prática musical onde cada músico é autónomo e parte ativa, responsável no processo.

¹⁵ *“There is certainly nothing original about suggesting that band students sing. Those who emply this method, however, have discovered that their students play better in tune and are more successful at sight-reading. Vocalization aids the ability to audiate; in fact, singing forces one to “think music”. The Young instrumentalist, unfortunately, may function without thinking musically. With regular practice, students will discover that singing contributes greatly to their ability to perform musically.”* (tradução livre).

7. A realidade em Portugal

Sendo este trabalho realizado numa instituição do ensino superior em Portugal, não poderíamos deixar de procurar alguns dados acerca da aplicação do canto como ferramenta de desenvolvimento musical nas orquestras e grupos instrumentais (não vocais). Os resultados que de seguida apresentamos resultam de dois métodos de recolha de dados:

1. Questionários on-line – Direccionados aos alunos e ex-alunos do ensino da música em Portugal, que tiveram prática musical em grupos instrumentais (não-vocais) e orquestras.¹⁶
2. Entrevistas escritas – Enviados pessoalmente (via e-mail) para vários maestros e pedagogos com vários anos de carreira no ensino e direção de orquestra em Portugal.

7.1 Análise dos dados recolhidos a partir dos questionários

A escolha pelos questionários via plataforma digital teve como principal objectivo o de conseguir chegar a um público alvo, o mais diversificado possível, não só ao nível geográfico, mas também no que diz respeito às diferentes abordagens pedagógicas encontradas em diferentes escolas de ensino da música espalhadas pelo país.

Assim, obtivemos 192 respostas individuais, de todo o país, desde Lisboa, Aveiro, Porto, Évora, Leiria, apenas para referir alguns exemplos, o que nos permitiu fazer uma análise mais completa, com uma panorâmica mais alargada dos resultados.

A grande maioria dos participantes encontram-se entre a faixa etária dos 17 aos 30 anos. A partir deste dado, podemos concluir que muitos destes participantes estão a terminar ou terminaram há relativamente pouco tempo os seus estudos musicais, sendo possível desse modo, compreender melhor o universo do ensino musical nos últimos anos.

¹⁶ A plataforma digital utilizada para a aplicação destes questionários foi o *Google* formulários: <https://www.google.com/intl/pt-PT/forms/about/>

Salvaguardamos contudo, o facto de estes dados carecerem de uma contínua investigação longitudinal. Será necessário continuar esta pesquisa para se conseguir chegar a uma amostra mais alargada e detalhada do panorama do ensino da música em Portugal no que diz respeito a esta problemática.

Como é possível verificar pelo gráfico abaixo apresentado a maioria dos participantes neste questionário frequentaram orquestras do ensino especializado da música (em Portugal). Este dado permite associar em maior escala, os resultados deste estudo ao contexto deste ensino.

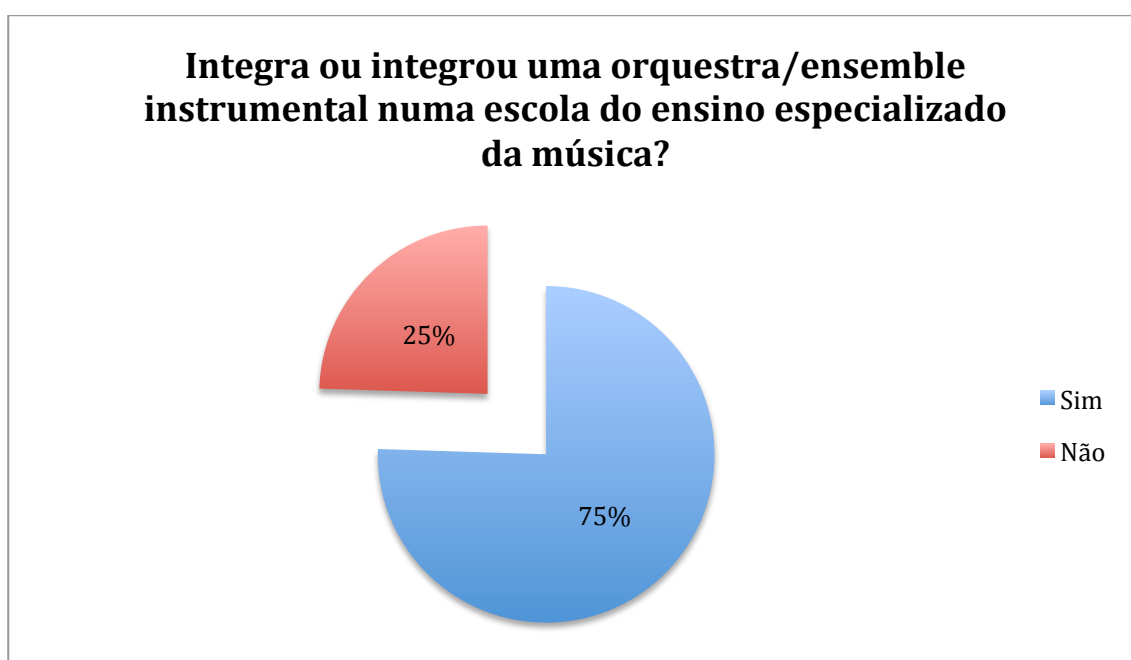


Gráfico 1 - Resultado da pergunta 1 do questionário on-line

Daqueles que responderam “não” à pergunta anterior, ou seja, não fazem nem fizeram parte de orquestras no ensino especializado da música, a grande maioria teve a sua formação musical no contexto de Bandas Filarmónicas (60%) ou tem experiência em Orquestras Académicas Universitárias (24,1%). Apesar de não estarmos a falar do ensino especializado da música (EAE), estas são duas realidades muito relevantes no panorama musical português, particularmente no que diz respeito ao contexto das bandas filarmónicas (existindo cerca de 745 em todo o país) (Sousa P. M., 2017), não apenas pelo lado recreativo e cultural da sua atividade musical mas também pelo lado pedagógico levado a cabo pelas suas escolas de música. Escolas de música que

preparam inicialmente muitos dos futuros alunos das escolas do ensino especializado da música.

Com a pergunta seguinte, “Que instrumento toca nesse contexto?” procuramos perceber a diversidade instrumental dos participantes. Nas respostas encontramos praticamente todos os instrumentos integrantes da orquestra, sendo que a maioria são violinos, clarinetes, trompetes havendo também exemplo de alguns instrumentos como o piano, guitarra clássica ou eléctrica que também tiveram prática musical em conjunto.

Com o espectro instrumental presente, conseguimos associar os resultados seguintes a grande parte (se não todos) dos instrumentos da orquestra. Este dado é importante na medida em que nos permite considerar a aplicabilidade do canto como ferramenta de trabalho para todos os naipes/instrumentos e não apenas para um tipo específico (i.e. sopros; cordas; percussão).

Relativamente aos anos de formação dos participantes, os resultados mostram (consultar anexos no final deste documento para as respostas detalhadas) que a esmagadora maioria teve mais de 5 anos de formação e que a média anda à volta dos 9/10 anos.

Como referido na introdução deste capítulo, a amplitude dos resultados é nacional. Algumas das escolas do ensino especializado da música que os participantes frequentaram são: Escola de Música do Conservatório Nacional (Lisboa), Instituto Gregoriano de Lisboa, Conservatório de Música de Aveiro, Conservatório de Música do Orfeão de Leiria ou Conservatório de Música de Palmela.

Sendo apenas alguns dos exemplos, temos uma amostra de escolas (EAE) do sector público e privado, de várias zonas do país para que possamos ter contextos o mais alargados possível.

No próximo gráfico, apresentamos resultados da primeira pergunta que mais especificamente trata da temática aqui abordada. Antes de chegarmos à prática de conjunto, procuramos saber se o canto é uma ferramenta utilizada pelos estudantes de música na circunstância do seu estudo individual (de instrumento).

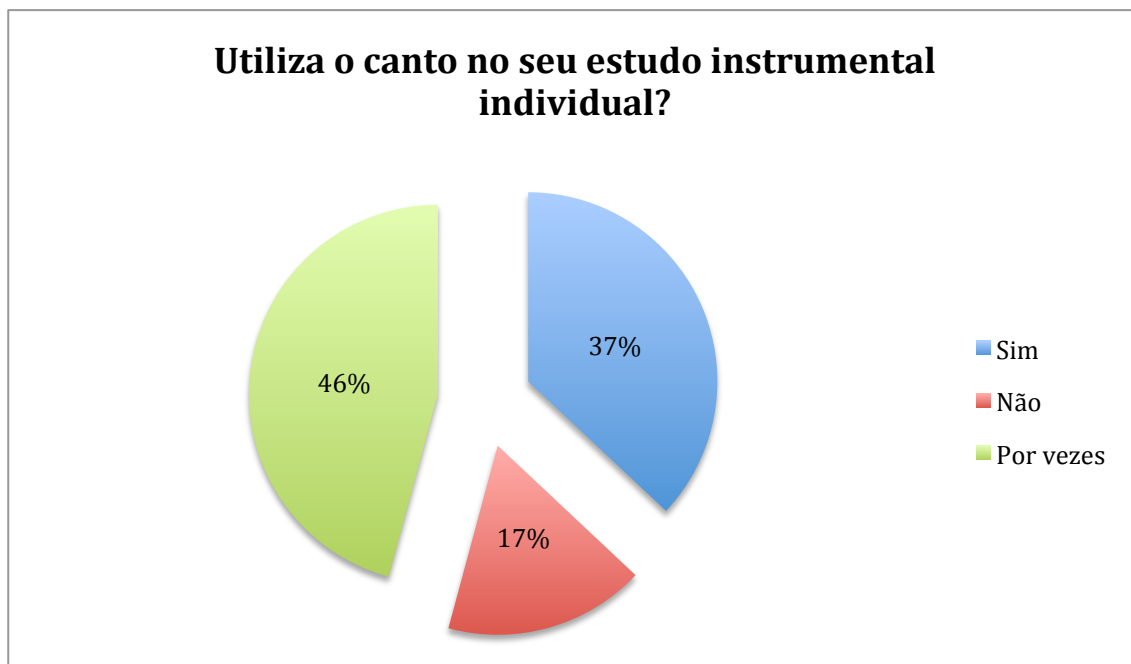


Gráfico 2 - Resultado da pergunta 4 do questionário on-line

Se é verdade que uma percentagem significativa (37%) utiliza o canto como ferramenta de estudo, também é verdade que a maioria (46%) utiliza esta ferramenta apenas algumas vezes no seu processo de trabalho individual.

Depois de percebermos um pouco a realidade do estudo individual no que diz respeito à aplicação desta ferramenta (canto), procuramos saber qual a realidade no contexto das aulas/ensaios de orquestra ou música de conjunto.

Através dos resultados apresentados de seguida, constatamos que a realidade é muito semelhante à do estudo individual, ou seja, apesar de o canto ser utilizado em algumas situações, não é uma ferramenta que faça parte de forma sistemática das aulas de orquestra.

Em contexto de aula/ensaio de orquestra/ensemble instrumental, utilizam o canto como técnica de ensaio?

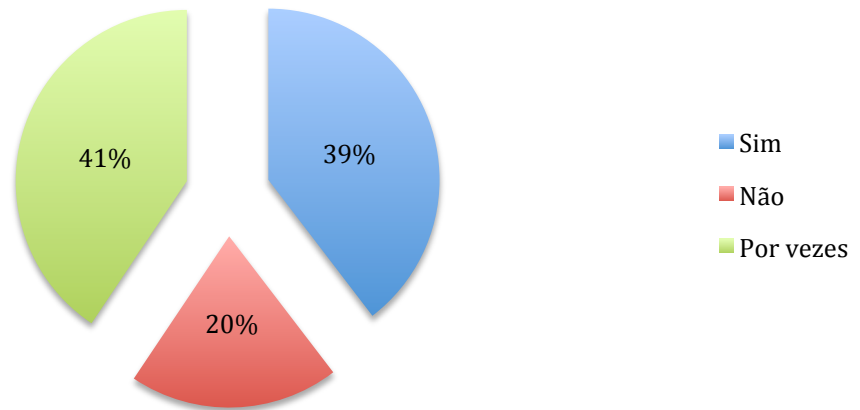


Gráfico 3 - Resultado da pergunta 5 do questionário on-line

Se os resultados anteriores nos mostraram que a utilização do canto como técnica de ensaio e estudo individual é de certa forma, moderada a baixa, os seguintes serão mais claros, não deixando grande margem para dúvidas no que diz respeito à sua interpretação. Assim, procurámos perceber a receptividade dos alunos/músicos de orquestra relativamente à utilização desta ferramenta, mas também atestar da utilidade e eficácia da mesma.

Se sim, considera que esta ferramenta foi útil?

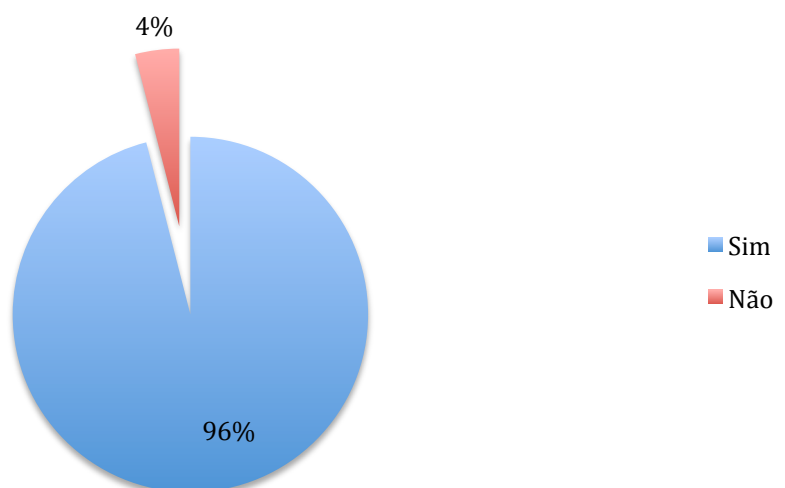


Gráfico 4 - Resultado da pergunta 5.1 do questionário on-line

É por isso evidente que daqueles que já tomaram contacto com esta ferramenta de ensaio, a esmagadora maioria, considera que a mesma é útil apesar de ser utilizada de forma moderada pelos professores/maestros.

Os resultados à pergunta seguinte, deixam-nos a indicação do ponto de vista daqueles que nunca tiveram contacto com esta ferramenta de ensaio. Contudo, apesar desta condição estes participantes mostraram de forma inequívoca a sua opinião quanto à utilidade do canto nos ensaios de grupos instrumentais.

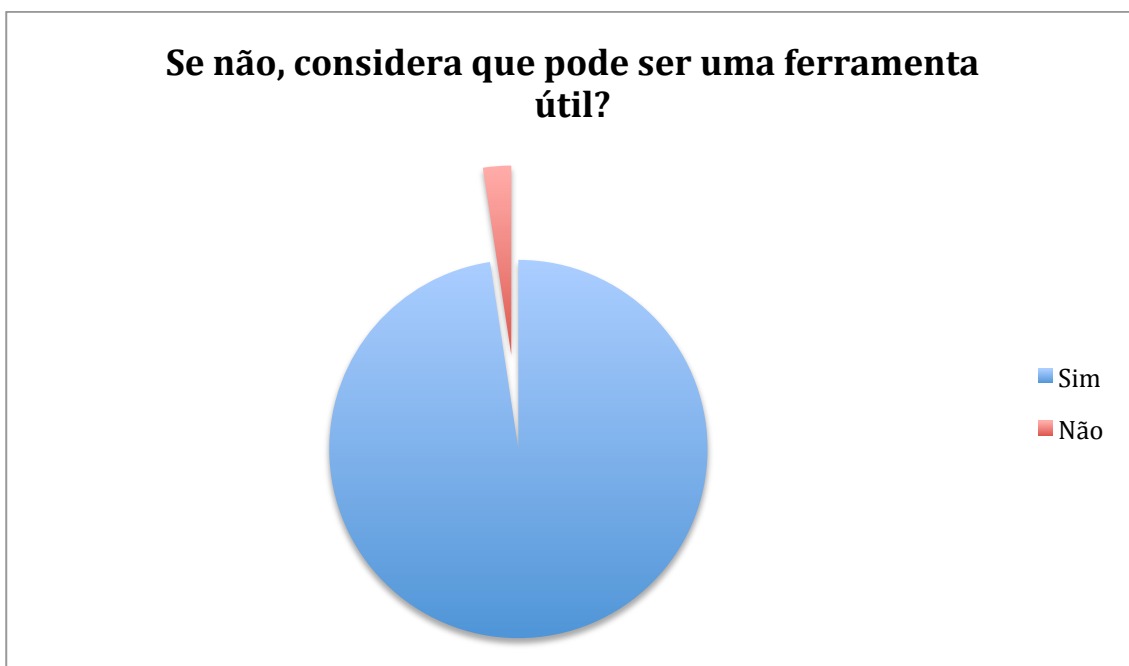


Gráfico 5 - Resultado da pergunta 5.2 do questionário on-line¹⁷

Para finalizar o questionário pedimos aos participantes que partilhassem um pouco da sua experiência. As respostas foram muito variadas, sendo que a maioria corroborou os resultados às questões anteriores, reforçando a importância da utilização do canto como ferramenta de ensaio. Vários, referiram os aspetos musicais que podem ser desenvolvidos através do canto, sendo alguns dos exemplos: a afinação, qualidade, expressividade e desenvolvimento do ouvido interno. Outros sublinham a ideia de que este instrumento de desenvolvimento musical deveria ser mais e melhor explorado no contexto de ensino da música permitindo *“de forma mais simplificada (sem o desafio da execução instrumental) a percepção do conjunto...da obra”*¹⁸.

¹⁷ Esta pergunta (5.2), tal como a 5.1 são condicionadas pela respostas à pergunta 5.

¹⁸ Citação parcial de uma das respostas à pergunta 6 do questionário on-line.

Como conclusão, e analisando de forma integrada os resultados deste questionário, podemos afirmar com alguma certeza que o canto merece ser mais explorado no trabalho de ensaio de orquestras e outros grupos instrumentais, nas escolas do ensino especializado da música (EAE) em Portugal.

Por um lado, concluímos que a sua frequência de aplicação é no máximo, moderada. Por outro lado percebemos que a aceitação deste tipo de trabalho é muito grande por parte dos estudantes, quer os que já tiveram a experiência, quer aqueles que ainda não a tiveram mas que consideram ser útil a sua utilização.

7.2 Análise dos dados recolhidos a partir das entrevistas escritas

Depois de analisados os dados dos questionários, que nos deram uma perspectiva da parte dos alunos e ex-alunos do ensino especializado da música em Portugal, sobre a problemática em questão, partimos agora para a análise de dados recolhidos através de entrevistas escritas feitas a várias personalidades importantes no campo da música de conjunto e orquestral em Portugal.

Estes são professores e maestros, com carreiras artísticas de inquestionável valor, e que ao longo de vários anos, têm desenvolvido um importante trabalho no contexto do ensino especializado da música, desde o ensino básico e secundário ao ensino superior. As perguntas formuladas procuraram saber se estes pedagogos têm utilizado o canto como ferramenta de ensaio/aula de orquestra, e se sim de que forma a têm aplicado e que benefícios consideram relevantes para o desenvolvimento musical dos alunos.

Das entrevistas escritas enviadas, obtivemos seis respostas que de seguida apresentaremos de forma sumária, sublinhando os pontos mais relevantes para as conclusões desta investigação e procurando linhas de pensamento e práticas comuns entre os entrevistados. As entrevistas poderão ser consultadas na íntegra no anexo final deste documento.

Dos sete entrevistados, apenas um afirmou não dirigir no presente nenhuma formação instrumental no contexto do ensino especializado da música apesar de já ter tido essa experiência durante sete anos. Os restantes dirigem desde grupos de música de câmara a classe de orquestra sinfónica e orquestra de sopros (sopros e percussão). A maioria, têm

trabalhado ao longo dos anos, maioritariamente com alunos dos cursos básicos e secundários do EAE, sendo que alguns já têm tido a experiência de trabalhar com formandos de nível superior.

Depois das primeiras questões onde procuramos ter as informações base relativas a cada entrevistado, partimos para a questionação acerca da utilização do canto nos ensaios de orquestra. À pergunta “*Considera útil que os alunos cantem nas aulas/ensaios de orquestra/ensembles instrumentais?*” todos responderam afirmativamente, completando de seguida que na sua atividade enquanto professores, já aplicaram esta ferramenta. No entanto, no que diz respeito à frequência da aplicação da mesma, alguns responderam que apenas utilizam esta estratégia “*em situações muito específicas*”¹⁹ sendo que outros admitem que a sua utilização foi mais constante no passado devido à especificidade dos grupos instrumentais com os quais trabalharam.

Como todos responderam afirmativamente à utilização desta estratégia, obtivemos respostas da parte de todos à segunda parte da entrevista.

Aqui procurámos saber em concreto, com que objectivos aplicaram este procedimento dando exemplos da sua aplicação e explicando quais as competências musicais ou outras que foram desenvolvidas. As respostas foram muito diversas e forneceram dados importantes para a nossa reflexão final.

No que diz respeito aos objectivos a alcançar, cada um realçou aspetos diferentes, apesar de alguns se cruzarem. Estes objectivos confundem-se naturalmente com os benefícios desta prática. A suma destes resultados, traduzem-se nos seguintes parâmetros musicais:

- *Respiração* (associada não apenas à respiração musical mas também à respiração física para execução dos instrumentos de sopro);
- *Fraseado*
- *Articulação*
- *Afinação* (enfaticamente a afinação em conjunto)

¹⁹ Consultar Entrevista B em anexo.

- *Compreensão musical*
- *Ritmo*

Quanto aos exemplos desta prática, as repostas foram também de certa forma variadas. Um dos entrevistados referiu o caso de pedir aos alunos “*para cantarem a sua parte (melodia) enquanto os outros tocavam o acompanhamento*”²⁰. Outro dos entrevistados deu um exemplo ligado ao trabalho de equilíbrio e afinação harmónica de conjunto. Dando como exemplo o trabalho de uma obra sinfónica (no caso, a *4ª Sinfonia de Joly Braga Santos*), mencionou que depois de algumas tentativas de resolução de problemas relacionados com a afinação e “*temperamento de intervalos existentes entre as diferentes famílias da Orquestra*” foi necessário pedir aos alunos para cantarem o mesmo excerto. Com a aplicação desta estratégia, os problemas acima expostos foram solucionados. Diz ainda que este processo teve resultados positivos porque ao cantarem os alunos adquiriram a percepção da “*...altura exata do som que tinham que tocar, para a sua nota, no acorde, estar afinada.*”²¹

As competências fundamentais desenvolvidas, na opinião dos entrevistados, resumem-se àquelas já apontadas mais acima, sendo importante distinguir a que serve de base a muitas das outras, igualmente referida pelos maestros: o desenvolvimento do ouvido interno.

Tal como já foi abordado ao longo deste trabalho de investigação, o canto é o instrumento mais direto para a compreensão auditiva interna, e por conseguinte no desenvolvimento da audição que permite uma prática musical mais completa.

Após reflexão sobre os dados resultantes destas entrevistas, podemos concluir que o canto é utilizado por muitos dos professores de orquestra e outros grupos instrumentais não vocais no ensino da música. No entanto a sua utilização, salvo alguns casos, não é sistemática e continuada servindo de ferramenta pontual nas estratégias de trabalho em aula. Ainda assim, os benefícios da sua aplicação são diversos e decisivos em várias situações o que nos faz levantar a questão, de quais seriam as suas dimensões se esta ferramenta fosse utilizada com maior regularidade.

²⁰ Consultar Entrevista D em anexo

²¹ Consultar Entrevista C em anexo

Em jeito de resumo da análise destas entrevistas, terminamos com a afirmação de um dos maestros participantes que vem acentuar as conclusões que acima foram apresentadas. Resume a importância da prática do canto na formação instrumental em conjunto (e individual) de forma objectiva mas de certa forma holística, o que nos permite compreender melhor a real dimensão do seu valor:

“Em fase de aprendizagem, o instrumento impõe limitações técnicas e conseqüentemente representa pontualmente um obstáculo à restituição fiel do texto musical. O Canto, livre de condicionamento, permite reverter a tendência e repor a verdade dos parâmetros (intervalos, ritmos, dinâmicas...). Ele [o canto] representa a expressão mais directa da música e liberta o corpo e a mente do aluno em vez de o limitar, com efeito imediato na realização instrumental.”²²

8. Exercícios/Estratégias

Como contributo final deste trabalho, propomos vários exercícios e estratégias que utilizam o canto no trabalho de ensaio com orquestras e outros conjuntos instrumentais no contexto do ensino da música. Estes exemplos são inspirados na literatura existente²³ mas também são o resultado da experiência profissional do mestrando (tendo sido vários destes, testados no âmbito do estágio complementar a este relatório).

Todos eles procuram resolver questões técnicas e musicais concretas através do canto²⁴, de uma forma dinâmica e didáctica fundamentados nos princípios que foram discutidos nos capítulos anteriores.

São apenas guias, ideias e por isso são perfeitamente passíveis de ser adaptados e até melhorados conforme as circunstâncias o justificarem.

De forma a que a sua consulta possa ser mais objectiva e eficaz cada exercício estará identificado com o seu objectivo, duração, momento de aplicação (Aquecimento; Afinação inicial; Durante o ensaio²⁵) e por fim sendo feita a sua descrição.

²² Consultar Entrevista A em anexo

²³ Consultar o capítulo 3 deste relatório (cf. *Estado da Arte e revisão da literatura*)

²⁴ Como são exemplo a afinação horizontal e vertical, qualidade de som, timbre, ritmo e articulação

I	
Objectivo:	Afinação/Audiação
Duração:	3' a 10'
Momento:	Afinação inicial
Descrição:	No momento da afinação geral da orquestra/ensemble, pedir a um aluno técnica e musicalmente mais seguro e evoluído para tocar a nota de afinação de referencia (Lá ou Sib) ou usar um afinador electrónico para o mesmo efeito. De seguida todos os alunos cantam a nota de afinação que acabaram de ouvir e de seguida, permanecendo em silêncio, escutam esta “interiormente”. Por último todos tocam a nota no seu instrumento e verificam a sua afinação relativamente àquela que cantaram e audiam.
Resultado:	Este exercício apenas produzirá resultados satisfatórios se for aplicado sistematicamente, permitindo aos alunos desenvolverem de forma autónoma, através da tentativa e erro, a capacidade de afinação instrumental.

II	
Objectivo:	Audiação
Duração:	5'
Momento:	Aquecimento/Durante Ensaio
Descrição:	Pedir aos alunos para cantarem por exemplo, a primeira nota de uma escala maior utilizando uma sílaba neutra (i.e. “Ahhh”). De seguida pedir ao grupo para cantar interiormente a escala até chegar à quinta nota da mesma (sendo a primeira nota a número 1). Depois de alguns segundos para completarem o processo de audiação, pedir ao grupo para cantar a quinta nota da escala e de seguida cada um toca as duas notas do exercício. Este exercício deve ser complexificado (ex: adicionando mais notas) à

²⁵ Durante o ensaio significa que será depois dos momentos de aquecimento e afinação inicial. Pode ser entre cada obra ou durante o trabalho de cada uma.

	medida que os alunos desenvolvam a sua capacidade de audiar.
Resultado:	O trabalho de audição é um processo moroso. Por isso não é suposto que esta estratégia produza os melhores resultados na primeira vez. Deve ser aplicado continuamente ao longo do ano de trabalho.

III	
Objectivo:	Qualidade de Som/Timbre
Duração:	5'
Momento:	Durante o ensaio
Descrição:	Numa situação em que haja uma clara falta de qualidade sonora durante o ensaio ou discrepância na cor e timbre entre naipes, deve ser pedido aos alunos para cantarem com uma sílaba neutra a sonoridade que estavam a tocar. De seguida devem ser encorajados a cantar novamente mas alterando a sonoridade através da voz cantada (no caso de se pretender uma alteração tímbrica ou da cor do som, a sílaba pode ser também alterada). Depois de ser encontrada a sonoridade de conjunto pretendida, os alunos devem preparar os seus instrumentos para tocar. Neste momento devem ouvir interiormente (audiar) o melhor som que conseguirem enquanto acionam o mecanismo do instrumento sem produzir som (dedilhando, friccionando, ou tocando nas chaves conforme o caso). Por último os alunos tocam procurando no instrumento o som que construíram durante o exercício.
Resultado:	Este exercício é um trabalho de procura de sonoridades, por isso nunca é um processo terminado. Nesse sentido, sugerimos que as sílabas, cor, sonoridade da voz cantada sejam explorados ao máximo até que o resultado de conjunto seja alcançado.

IV	
Objectivo:	Afinação harmónica
Duração:	5'
Momento:	Durante o ensaio
Descrição:	Num determinado acorde, durante uma obra, onde se verifique problemas de afinação, antes de qualquer instrução relativa a esse

	<p>problema deve ser pedido aos alunos: 1º - Todos os alunos cantam a fundamental do acorde (ex: no acorde de dó maior, cantam o dó). 2º - Cantam a fundamental, os alunos que tocam essa nota no acorde da peça. 3º - Continuando com a fundamental, entram de seguida os alunos que cantam a 5ª nota do acorde (i.e. sol) e é pedido que procurem a afinação perfeita em relação à nota fundamental, cantando sempre menos forte do que esta. 4º - Continuando com a fundamental e 5ª, cantam os alunos que tocam a 3ª do acorde, menos forte do que as duas anteriores (i.e. mi), completando assim a tríade (procurando a afinação perfeita entre a fundamental e a 5ª).²⁶</p> <p>Depois deste processo, os alunos tocam de novo no seu instrumento o mesmo acorde procurando o mesmo som e afinação que alcançaram durante o canto.</p>
Resultado:	Este exercício exige uma capacidade auditiva harmónica substancial. Por isso, consoante o nível dos alunos os resultados poderão não ser imediatos. Contudo é da maior importância a sua execução para um desenvolvimento harmónico de conjunto de qualidade.

V	
Objectivo:	Audição de conjunto/ Equilíbrio
Duração:	5'
Momento:	Aquecimento
Descrição:	Neste exercício deve ser utilizado um padrão musical (i.e. escala, melodia, motivo, etc.) que seja possível cantar/tocar em cânone (pelo menos a duas vozes para criar dois grupos). Tomemos como exemplo a escala de dó maior. Todos os alunos cantam ²⁷ em uníssono a escala (uma oitava) ascendente e descendente e depois tocam a mesma. De

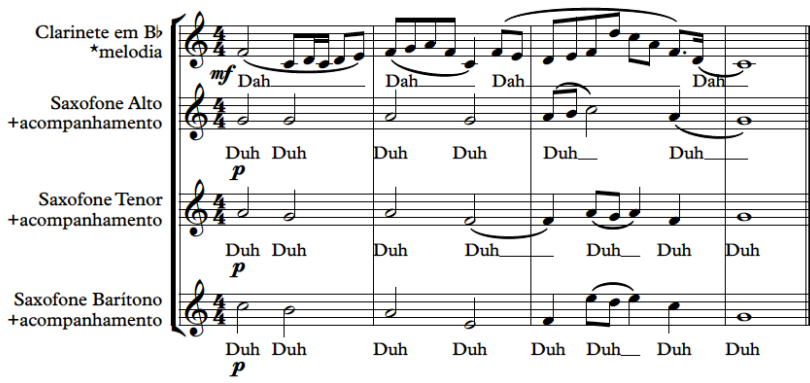
²⁶ No caso dos acordes com mais do que três notas, este processo continuaria até à última nota do acorde (ex: no acorde de sétima da dominante a ordem seria – fundamental; 5ª; 3ª; 7ª)

²⁷ É muito importante que desde o início os alunos sejam incentivados a procurar através do canto o melhor som possível, devendo ser esta prática a mais dinâmica possível através da alteração dos vários parâmetros musicais, tais como: dinâmica, articulação, etc.


	seguida os alunos são divididos em dois grupos. O Grupo 1 começa a cantar a escala (dó, ré, mi, etc.), o Grupo 2 responde em cânone à distancia do intervalo de terceira (Grupo 2 começa no dó quando o Grupo 1 chegar ao mi). Depois repetem o mesmo, mas o Grupo 1 toca enquanto o Grupo 2 canta novamente. A seguir trocam, passando o Grupo 1 a cantar e o Grupo 2 a tocar. A ordem pela qual os grupos começam deve ser também invertida (i.e. Grupo 2 e depois Grupo 1) de forma a que os alunos passem por todas as formas possíveis de audição e interação musical. Por fim os dois grupos tocam em cânone a escala.
Resultado:	Pelo facto de ser aplicado na fase de aquecimento, este exercício pode não ter os resultados pretendidos no imediato. Nesse caso deve ser repetido no momento ou mais tarde durante a aula, diversificando os parâmetros musicais (ex: dinâmica, articulação, agógica)

VI	
Objectivo:	Equilíbrio/Trabalho de texturas
Duração:	7'
Momento:	Durante o ensaio
Descrição:	Tomemos como exemplo uma textura de <i>melodia+acompanhamento</i> . Partindo do princípio que queremos ouvir a melodia em relevo, os naipes que têm esta parte, cantam a mesma utilizando uma sílaba aberta (ex: “Ahh” para notas ligadas, e “Dah” para notas articuladas) enquanto o(s) naipe(s) que tocam o acompanhamento, cantam o mesmo utilizando uma sílaba fechada (ex: “uhh” para notas ligadas e “duh” para notas articuladas) ou até murmurando em boca fechada. Se a melodia for simples ou já conhecida, primeiro todos cantam a mesma. Depois cantam os alunos que tocam o acompanhamento da forma acima descrita. Depois juntam-se os alunos da melodia (em “Ahh”) ²⁸ . Por fim, se os objectivos musicais tiverem sido alcançados, todos os alunos tocam a sua parte procurando o mesmo som, equilíbrio e ouvindo os restantes naipes. No

²⁸ Ao longo do exercício podem ser dadas pequenas indicações sobre o equilíbrio desejado ou sobre a textura em questão. Contudo, o mais importante é que os alunos possam ter a experiência de ouvir e compreender o som de conjunto e assimilar o seu resultado.

	<p>caso de uma textura com mais partes (ex: tema+contratema+acompanhamento) podem acrescentar-se mais sílabas diferentes, com sonoridades contrastantes, mantendo sempre a ideia das sílabas mais abertas para as partes em relevo (i.e. “Ahh” para melodia) e sílabas mais fechadas ou intermédias para as restantes (i.e. “ohh” para contratema e “uhh” para acompanhamento).</p>  <p style="text-align: center;">"St. Florian Choral" de Thomas Doss, c. 1-4 (melodia e acompanhamento)</p>
<p>Resultado:</p>	<p>Este exercício tem como principal objectivo trabalhar o equilíbrio sonoro entre naipes e ao mesmo tempo desenvolver a consciência de conjunto no que diz respeito às diferentes partes da textura numa obra.</p> <p>A sua recepção e resposta são muito positivas por parte dos alunos e com resultados musicais imediatos.</p>

<p>VII</p>	
<p>Objectivo:</p>	<p>Articulação</p>
<p>Duração:</p>	<p>5'</p>
<p>Momento:</p>	<p>Durante o ensaio</p>
<p>Descrição:</p>	<p>A cada articulação é associada uma sílaba que deve ser escolhida pela energia e características da sua sonoridade. Propomos aqui um modelo, mas poderá ser adaptado.</p> <p>Assim, ao trabalhar uma determinada passagem, antes de dar indicações sobre a articulação, o professor deve demonstrar aos alunos cantando, as sílabas que correspondem a cada tipo. De seguida, canta o excerto da obra a ser trabalhada, utilizando as sílabas abaixo apresentadas:</p>

	 <p style="text-align: center;">Sílabas associadas a articulações</p> <p>Por fim, os alunos tocam nos seus instrumentos a mesma passagem. É muito importante que a quando da vocalização das articulações, a mesma seja feita de forma exagerada, quer durante a demonstração do professor, quer na resposta por parte dos alunos. Quanto mais vincada for a execução cantada melhor vai ser o resultado da execução instrumental.</p>
Resultado:	<p>Esta estratégia é de certa forma inspirada nas práticas ligadas à música jazz. O principal objectivo é trabalhar a articulação de forma simples mas divertida.</p> <p>Contudo, requer alguma habituação por parte dos alunos às sílabas associadas à articulação. Para que a eficácia seja maior, as sílabas devem ser trabalhadas em separado antes de aplicar na obra, e nas primeiras vezes é aconselhável escolher excertos musicais com uma escrita de articulações mais simples.</p>

VIII	
Objectivo:	Som de conjunto/Consciência harmónica/Leitura à 1ª vista
Duração:	7'
Momento:	Aquecimento
Descrição:	<p>Para este exercício o professor deve utilizar como material de apoio, as harmonizações de corais feitos por J.S.Bach (deve ser utilizada a versão vocal). Podem ser utilizados outros materiais do mesmo género, sendo que estes são uma referência musical.</p> <p>Depois de distribuídos os corais por todos os alunos, o professor indica a que voz corresponde o instrumento/naípe de cada um (i.e. flautas, oboé, violinos I – soprano; violinos II, clarinete, saxofone alto – contralto; viola de arco, trompa, trompete, saxofone tenor – tenor; trombone, clarinete baixo, fagote, violoncelo, contrabaixo – baixo).</p>

	<p>Todos cantam a respectiva voz procurando desde logo o melhor som possível, em equilíbrio com as restantes vozes.</p> <p>Após este passo, todos tocam novamente o coral procurando a mesma qualidade do som cantado.</p> <p>De seguida, todos voltam a cantar sendo pedido aos alunos que identifiquem durante a execução qual/quais os momentos onde existem notas erradas, acordes desafinados, má qualidade de som, etc. Esta é uma excelente forma de desenvolver o espírito crítico e a capacidade de análise auditiva e musical dos alunos.</p> <p>Este exercício pode ser aprofundado, trabalhando em específico outros parâmetros musicais tais como o fraseado (condução, tensão, resolução) , agógica, consciência de padrões tonais, análise harmónica (consonância, dissonância).</p>
Resultado	<p>Este exercício oferece resultados imediatos ao nível da qualidade de som e afinação (principalmente para os instrumentos de sopro). Contudo a experiência de prática coral/vocal e nível de formação auditiva dos alunos pode ter influência na eficácia deste exercício. No caso de existirem dificuldades de execução, deve procurar-se no início, corais mais simples ao nível da escrita melódica e harmónica e com tessituras vocais mais circunscritas.</p>

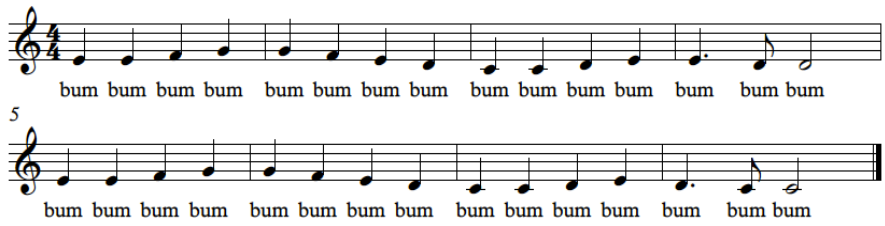

IX	
Objectivo:	Correspondência ao gesto
Duração:	4'
Momento:	Aquecimento (ou entre peças)
Descrição:	<p>1º - Professor faz algumas explicações prévias relativamente ao significado de alguns gestos simples.</p> <p>2º - De seguida os alunos cantam (utilizando uma sílaba neutra como “ohh”) improvisando a partir dos gestos que o professor faz, alterando as alturas, dinâmica, etc.</p>
Resultados	Uma das competências importantes a trabalhar com estudantes de música, no contexto da música de conjunto dirigida (pelo

	<p>professor/maestro) é a sua capacidade de leitura e reação à linguagem gestual de direção. Nesse sentido, este exercício procura de uma forma simples e divertida trabalhar esse aspecto.</p> <p>Numa primeira fase é aconselhável optar por gestos simples e claros de forma a obter uma melhor resposta dos alunos. É uma estratégia da maior importância na relação dos alunos com o gesto, desenvolvendo a sua capacidade de reação e sensibilidade na execução musical. Por isso deve ser aplicado ao longo do tempo de forma a tornar os resultados mais consistentes.</p>
--	--

X	
Objectivo:	Gestão de Ensaio/Audição de conjunto
Duração:	4'-10'
Momento:	Durante o ensaio
Descrição:	<p>1º - Todos os alunos cantam a sua parte do excerto a trabalhar</p> <p>2º - O professor modela²⁹, cantando a parte do naipe que quer trabalhar, e se necessário dá uma indicação verbal breve.</p> <p>3º - Os alunos do naipe em questão repetem cantando, enquanto os restantes murmuram ou cantam em piano (<i>p</i>) a sua parte (ex: “uhh”)</p> <p>4º - Os alunos do naipe a trabalhar repetem tocando nos seus instrumentos, enquanto os restantes cantam a sua parte, na dinâmica, meio piano (<i>mp</i>).</p>
Resultado:	<p>Este exercício é pensado para as situações em que é necessário particularizar o trabalho com um ou outro naipe. Para que os restantes alunos não percam o foco no ensaio e possam ao mesmo tempo evoluir no seu conhecimento e execução da obra, esta estratégia é muito útil.</p> <p>Em geral oferece resultados imediatos pelo facto de ser muito dinâmico fazendo com que todos os alunos façam parte do processo.</p>


²⁹ O professor, exemplifica cantando, a maneira como o material musical (frase, ritmo, articulação, etc.) deve ser executado.

XI	
Objectivo:	Trabalho de texturas contrapontísticas (ex: fuga, cânone)
Duração:	7'
Momento:	Durante o ensaio
Descrição:	<p>No excerto de uma obra de textura contrapontística como por exemplo uma fuga, cânone ou outro de escrita imitativa propomos o seguinte:</p> <p>1º - Utilizar para o “Tema principal” a sílaba aberta “Ahh” (para notas ligadas) ou “Dah” (para notas articuladas) e para o “Contra tema” (ou outras linhas musicais) a sílaba fechada “uh” (para notas ligadas) ou “duh” para notas articuladas).</p> <p>2º - Todos começam por cantar o “Tema principal” em unísono, imitando expressivamente o modelo cantado pelo professor.</p> <p>3º - O professor explica o tipo de textura existente e o resultado pretendido e de seguida cada naipe canta a sua parte do excerto da forma descrita no ponto 1º.</p> <p>4º - Por último todos tocam no seu instrumento a mesma passagem procurando o mesmo resultado obtido quando cantaram.</p>
Resultado:	<p>É previsível que esta estratégia tenha resultados bastante imediatos, porque conduz a uma audição de conjunto clara. Contudo, se os resultados não forem completamente satisfatórios, o exercício deverá ser repetido mas pedindo aos alunos para utilizarem dinâmicas mais contrastantes (i.e. “Tema principal” – <i>forte</i>, “Contra tema” – <i>piano</i>.). Outra estratégia bastante didática, será pedir aos alunos para: cantarem de pé o “Tema Principal”, e sentados o “Contra Tema” ou outras linhas musicais.</p> <p>Para grupos onde o desenvolvimento musical seja ainda precoce, antes de cantarem em conjunto as suas partes, deverão tocar em primeiro lugar para reconhecerem auditivamente a sua linha musical (deve acontecer antes do ponto 3º.)</p>

XII	
Objectivo:	Padrões Tonais ³⁰ /Audição
Duração:	5'
Momento:	Aquecimento
Descrição:	<p>1º - O professor demonstra, cantando uma melodia simples, que poderá ser ou não retirada do repertório trabalhado. Não devem ser utilizadas sílabas tonais (ou seja, <i>dó,ré,mi</i>) mas uma sílaba neutra, como “<i>bum</i>”.</p>  <p style="text-align: center;">Melodia do "Hino da Alegria" (9ª Sinfonia de L.v.Beethoven)</p> <p>2º - Os alunos repetem a melodia da forma como foi demonstrado pelo professor. Se os alunos demonstrarem muitas reservas em cantar com a sílaba “<i>bum</i>” poderão começar por cantar em boca fechada (“<i>hmm</i>”)</p> <p>3º - O professor canta os padrões tonais (neste caso, tónica e dominante) baseados na melodia, fazendo um jogo de eco/resposta com os alunos até os padrões estarem devidamente interiorizados.³¹</p>  <p style="text-align: center;">Padrões tonais (tónica e dominante)</p> <p>4º - Os alunos divididos em 2 grupos cantam melodia (grupo 1) e os padrões tonais (grupo 2). Enquanto o grupo 1 canta a melodia, o grupo 2, alterna de forma livre (repetindo, ritmos diferentes) as notas dentro de cada padrão tonal (tónica ou dominante). O desafio é que os alunos do</p>

³⁰ Segundo E.Gordon, entende-se por padrão tonal um conjunto de notas que se enquadre dentro da tríade ou acorde de um grau tonal (ex: tónica, sub-dominante, dominante). A assimilação destes padrões (tonais) de notas através do canto conduz a uma melhor consciência auditiva interna dos diferentes graus tonais e das suas funções harmónicas. (Gordon, 2000)

³¹ Estes padrões surgem de uma síntese da melodia original, procurando manter o seu âmbito e estrutura harmónica base. Os conjuntos de notas aos quais chamamos de padrão tonal não precisam de ter todas as notas da tríade do grau tonal correspondente (ex: na tónica em dó maior, o padrão pode ter apenas as notas mi e sol, omitindo o dó).

	<p>grupo 2 sejam capazes de mudar de padrão tonal à medida que a melodia se desenvolve.</p> <p>5º - Por fim os alunos tocam no seu instrumento o mesmo do ponto 4º procurando as mesmas características musicais e expressivas alcançadas anteriormente</p>  <p style="text-align: center;">Acompanhamento dos padrões tonais à melodia</p>
Resultado:	<p>Sendo um exercício com alguma complexidade auditiva é previsível que nas primeiras vezes haja alguma dificuldade de execução. Por isso, deve ser introduzido através de melodias e padrões tonais muito simples e com o tempo aumentar a sua complexidade. Esta estratégia deve ter alguma continuidade no programa anual, mas não deve exceder o tempo recomendado de 5 minutos por aula, sob pena de haver desconcentração por parte dos alunos. Irá ter resultados ao nível da compreensão harmónica, padrões tonais, fraseado e memorização mas é também uma forma útil de conseguir despertar a sensibilidade sonora e o foco numa fase inicial da aula.</p>

XIII	
Objectivo:	Autonomia/Motivação/Expressividade
Duração:	7'-10'
Momento:	Aquecimento ou Fim da Aula
Descrição:	<p>1º - O professor relembra, cantando uma melodia retirada do repertório que a orquestra está a trabalhar (ou outra, se achar mais pedagogicamente mais apropriado).</p> <p>2º - Todos os alunos repetem cantando a melodia, tocando a mesma de</p>

	<p>seguida</p> <p>3º - Os alunos são divididos em grupos (mais do que 2 e menos do que 5). Cada grupo escolhe o seu nome (ex: nomes de compositores).</p> <p>4º - O professor pede a um dos grupos para cantar a melodia, guiado pelo seu gesto (alterar os diversos parâmetros: dinâmica, agógica, nuances, etc.), tocando de seguida mas sem a direção gestual do professor.</p> <p>5º - Os restantes grupos votam (ex: 1 a 10) na <i>performance</i> do grupo.</p> <p>6º - Repete-se o mesmo pelos grupos restantes, ganhando aquele que for mais votado no final (hipotéticas recompensas ficarão ao critério do professor)</p>
Resultado:	<p>Este exercício em forma de jogo possibilita trabalhar com os alunos vários aspetos musicais de uma forma didática e motivadora. Desenvolvem a capacidade de ouvir criticamente, de responder às indicações gestuais e de avaliar as diferentes formas de criar música, estudando várias possibilidades de execução.</p> <p>Numa primeira fase alguns alunos podem mostrar algum receio ou vergonha em desenvolver esta atividade. Contudo é um processo que merece ser trabalhado, se necessário começando com (menos) grupos com mais elementos e melodias simples, aumentando gradualmente o grau de dificuldade.</p>

XIV	
Objectivo:	Fraseado/Som de Conjunto
Duração:	5'
Momento:	Durante ensaio
Descrição:	<p>1º - O professor isola uma melodia durante o processo de trabalho de uma obra. Canta a mesma para os alunos.</p> <p>2º - Separa a turma em dois grupos sem lhes dar indicações sobre qual o clímax ou fraseado: o 1º canta a melodia desde o início até ao ponto "clímax" da frase enquanto o 2º grupo começa a cantar precisamente nesse momento (clímax) até ao fim da frase continuando com o mesmo timbre e qualidade de som deixado pelo 1º grupo.</p>

	<p>3º - De seguida, em conjunto todos discutem sobre o clímax e condução da frase até chegarem a um consenso.</p> <p>4º - Por ultimo todos cantam integralmente a melodia, tocando de seguida com a mesma intenção musical.</p>
Resultado:	<p>É perfeitamente normal que na primeira tentativa haja algumas indecisões, alunos que não cantaram em conjunto com a maioria, ou opiniões diversas relativamente ao sítio exato do clímax da frase ou até à forma como a mesma deve ser conduzida.</p> <p>O objetivo é precisamente esse, o de gerar discussão e possibilitar várias tentativas até o grupo em conjunto encontrar aquela versão musical que mais se adequa.</p> <p>Esta estratégia é inspirada na corrida de estafetas do atletismo e por isso outro dos seus objetivos é o de fomentar a comunicação musical entre os alunos, desenvolvendo assim a sua capacidade de imitação sonora, tímbrica e audição conjunta constante.</p> <p>Por todas estas razões, este exercício pode exigir alguma insistência para se conseguir retirar dele os melhores resultados possíveis.</p>

9. Conclusão

A voz é sem dúvida o instrumento primordial de comunicação humana e de expressão artística. É através deste meio que o Homem a par de outros animais estabelece os primeiros passos sonoros na relação com os outros seres. Nesse sentido, o canto através da voz assume uma importância vital no processo de desenvolvimento musical das crianças, ligando-as profundamente à sua capacidade de se expressarem, e partilharem emocionalmente a sua existência. Tal como defende Platão na sua obra *A República*, a educação musical, se ensinada de forma adequada, em grande medida através da prática vocal e instrumental, é capaz de chegar ao lugar mais profundo da alma humana.

Este projeto de investigação, antes de defender metodologias de aprendizagem musical, parte do princípio filosófico no qual a aprendizagem e prática musical devem ser um meio para alcançar a sublimação da existência humana. Ou seja, o objectivo é acima de tudo o de formar melhores pessoas, através da expressão musical no contacto com os outros, o desenvolvimento de valores como o respeito, responsabilidade, solidariedade. Por razões óbvias o contexto de trabalho em orquestra ou outro grupo instrumental é um local privilegiado para cultivar estes aspetos.

É nesse sentido, que defendemos ao longo deste trabalho que o canto é uma ferramenta fulcral no processo de crescimento musical, no contexto específico das aulas de conjuntos instrumentais não vocais. Particularizamos este contexto precisamente porque apesar da importância da prática instrumental, é necessário manter o seu desenvolvimento ligado à fonte mais natural de expressão musical, o canto. Este é por isso, o instrumento mais direto de comunicação e expressão emocional, obrigando os alunos a um processo de superação e conhecimento pessoal, que muitas vezes é limitado por uma prática instrumental (i.e. instrumento mecânico) quase em exclusivo.

Este projeto de pesquisa e análise permitiu sistematizar alguns conhecimentos ao nível das abordagens pedagógicas de educação musical, bem como interligar vários elementos que justificam e comprovam os benefícios da utilização do canto nas aulas de orquestra e outros grupos instrumentais no ensino da música (em particular no ensino especializado da música (EAE).

No âmbito do ensino da música em Portugal, apesar de não termos uma amostra de grandes dimensões, existe alguma utilização destas práticas. Ainda assim, não é um procedimento que faça parte do quotidiano de trabalho das orquestras das escolas, havendo por isso margem para uma maior aposta nestas estratégias.

Depois de todos os dados recolhidos e reflexões feitas até à data, podemos afirmar de forma convicta que o canto e todos os princípios filosóficos e pedagógicos a ele associados, que foram abordados neste trabalho, devem ser cada vez mais explorados, em contraponto com algumas práticas mais tradicionais que dificilmente preparam os alunos para a vivência musical plena.

Em todo o processo de recolha e análise dos dados, de reformulação de muitas das estratégias implementadas foi muito importante o contributo dado pelo orientador deste projeto no sentido de questionar em permanência as práticas que foram posteriormente alicerçadas na teoria.

Concluindo, podemos afirmar que o canto é uma ferramenta de enorme valor na aprendizagem musical e que deve ser aplicada de forma sistemática nas aulas de orquestra do ensino especializado da música, para que o desenvolvimento musical dos alunos aconteça de forma mais consistente, motivadora, procurando a identidade expressiva de cada um. Esta ferramenta permitirá também quebrar algumas das barreiras técnicas do instrumento mecânico e potencializar ao mesmo tempo as suas capacidades auditivas e sensoriais. Para que isto aconteça, é necessário que os professores se disponham em muitos casos a alargar as suas práticas pedagógicas para que os alunos possam ter a experiência de criar e a capacidade de agir por si através da música.

Reflexão Final

As experiências vividas e o conhecimento adquirido nestes dois últimos anos de frequência do Mestrado em Ensino da Música em Direção Orquestral são impossíveis de retratar, em toda a sua dimensão, neste documento. Contudo, todas as informações nele apresentadas são o resultado da paixão plena pela partilha de conhecimento, e pela curiosidade permanente por caminhar mais além.

O estágio que decorreu durante este ano letivo, foi um momento de profunda aprendizagem e questionamento pessoal e pedagógico. Não serei com certeza o mesmo professor e a mesma pessoa depois desta experiência, porque o conhecimento e a consciência me obrigam a uma permanente reflexão e transformação das minhas práticas pedagógicas e humanas.

Neste processo foram fundamentais todos os professores, orientador, colegas, amigos que me acompanharam e ajudaram com os seus ensinamentos.

Com este trabalho, espero poder contribuir de alguma forma para a contínua evolução do ensino da música em Portugal, com a certeza de que continuarei a aprofundar os conhecimentos adquiridos nesta investigação ao longo do meu caminho de prática pedagógica.

Bibliografia

Williamson, J. E. (2008). *Rehearsing the Band*. Galesville: Meredith Music Publications.

A.Klemp, B. (2009). *The effects of instrumental training on the music notation reading abilities of high school choral musicians*. New Jersey: The State University of New Jersey.

B.Dalby, J. (1966). *School and Amateur Orchestras*. Londres: Pergamon Press Ltd.

Daniel L.Kohut, J. W. (1990). *Learning to Conduct and Rehearse*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc.

Conselho Pedagógico (2014-2017). *Projeto Educativo - Ourearte*. Ourém: Ourearte.

Feldman, E., & Contzius, A. (2016). *Instrumental Music Education Teaching with the Musical and Pratical in Harmony*. Nova Iorque: Routledge.

Fernandes, D., Ramos do Ó, J., Ferreira, M., Marto, A., Paz, A., & Travassos, A. (2007). *Estudo de Avaliação do Ensino Artístico - Relatório Final*. Lisboa: Ministério da Educação.

Fonseca, A. (2014). *A Importância da prática de orquestra no ensino especializado da música*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Garofalo, R. (2000). *Improving Intonation in Band and Orchestra Performance*. Florida: Meredith Music.

Gordon, E. E. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Granho, A. (2017). *Repertório de Autores Portugueses: Adaptação de obras para uso em orquestra nas escolas do ensino artístico especializado*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

- Hartford, U. o. (2017). *Warren Haston*. Obtido em 6 de Agosto de 2018, de University of Hartford - School of Hartt: <https://www.hartford.edu/hartt/about-us/faculty/music/music-education/warren-haston.aspx>
- Jagow, S. (2007). *Teaching Instrumental Music: Developing the Complete Band Program*. Galesville: Meredith Music Publications.
- Manion, L., Cohen, L., & Morrison, K. (2007). *Research Methods in Education*. Oxon: Routledge.
- Service, T. (2012). *Music as Alchemy*. Londres: Faber and Faber Ltd.
- Sousa, A. B. (2003). *Educação pela arte e artes na educação*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Sousa, P. M. (2017). *Bandas de Música na História da Música em Portugal*. Porto: Fronteira do Caos Editores Lda.
- Stith, G. (2017). *The Conductor's Companion 100 Rehearsal Techniques, Imaginative Ideas, Quotes, and Facts*. Florida: Meredith Music Publications.
- Richard J. Colwell, M. H. (2014). *Teaching of Instrumental Music*. Harlow: Pearson.
- Robinson, M. (1996). To Sing or Not to Sing in Instrumental Class. *Music Educators Journal* , 17-21, 47.

Anexos

A. Planificação Anual – Turma B e S

Nome do Mestrando : Tiago Lopes Oliveira

Professor Cooperante: Armanda Caiano

Professor Orientador (ESML): Jean-Marc Burfin **Grau/ano:** 3º ao 7º

Nome do(s) aluno(s): Turma B e S

1. Objectivos:

- Ter uma boa postura corporal;
- Ter uma boa qualidade de som
- Ter uma boa projeção no instrumento
- Desenvolver um sentido correto de afinação
- Adquirir reflexos em contexto colectivo
- Desenvolver um bom trabalho de naipe e em grupo
- Compreensão de dinâmicas simples e domínio nas suas execuções (ex: pianíssimo, piano, mezzo forte, forte, fortíssimo)
- Compreensão da notação musical (ex: ralenandos, acelerandos, ritenuto)
- Compreensão da concepção das obras a trabalhar (ex: estilo, carácter, linguagem harmónica, estrutura, tipo de orquestração)

2. Competências a desenvolver:

Competências Auditivas:

- Reconhecer os vários timbres presentes na Orquestra
- Desenvolver o sentido correto de afinação
- Desenvolver reflexos auditivos
- Desenvolver uma sensibilidade musical
- Promover a audição de repertório de orquestra e incentivar o sentido crítico

Competências Motoras:

- Ter uma boa postura corporal, nomeadamente sentado, para conseguir manter uma boa passagem do ar
- Consciencialização da sua importância para uma melhor execução instrumental
- Utilização da respiração diafragmática
- Desenvolver a coordenação psico-motora

- Ter um bom desenvolvimento técnico
- Manusear bem todo o material envolvente à disciplina, instrumento, estante, cadeira

Competências Expressivas:

- Saber distinguir noções de andamentos (ex: adágio, andantes, allegros)
- Saber distinguir os vários tipos de dinâmicas
- Adquirir noções dos vários tipos de articulação e homogeneidade em grupo
- Noção de fraseado, ritmo e notação musical
- Reconhecimento da estrutura da obra
- Reconhecimento e execução dos vários estilos presentes nas diversificadas obras

Competências de Leitura:

- Domínio da leitura solfejada sem instrumento
- Domínio da leitura coordenada com execução instrumental
- Domínio da leitura interativa com ambiente sonoro
- Saber aplicar a notação musical (ex: rallentado e acelerando)
- Saber interpretar as obras trabalhadas
- Compreensão da estrutura da obra
- Adquirir uma boa fluidez na leitura à primeira vista

Outras Competências:

- Ser assíduo e pontual
- Apresentar sempre o material necessário e preparado para a aula
- Ser interessado, concentrado e empenhado nas aulas
- Ser responsável pelo material da disciplina
- Adquirir métodos de estudo em casa
- Estudar individualmente as obras que estão a ser trabalhadas com regularidade

B. Plano Anual de Atividades da Ourearte

2017					
Data	Designação da Atividade	Participantes	Professores	Hora	Local
Dia 9 de Setembro	Concerto de Duo de Guitarra de Clarinete No festival de Setembro	Duo de Guitarra e Clarinete	Ricardo Basto	21h00	Castelo de Ourém
Dia 11 a 15 de Setembro	Reunião com encarregados de educação/ marcação de horários	Internos	Todos os Professores	18h00	Ourearte
Dia 16 de Setembro	Início da atividades letivas	Início de atividades letivas	Todos os Professores	-----	Ourearte
Dia 24 de Setembro	Música para bebés dos 0 aos 3 anos	Bebés dos 0 aos 3 anos	Pedro Sousa	11h00	Espaço Jovem
Dia 29 de Outubro	Música para bebés dos 0 aos 3 anos	Bebés dos 0 aos 3 anos	Pedro Sousa	11h00	Ourearte
Dia 23 de Novembro	Quintas com Música no Museu		Professores da classe	19h00	Museu Municipal de Ourém
Dia 25 de Novembro	Masterclasse de Piano	Alunos internos de Piano	Professor convidado António Silva	10h00	Ourearte
Dia 26 de novembro	Música para bebés dos 0 aos 3 anos	Bebés dos 0 aos 3 anos	Pedro Sousa	11h00	Ourearte
De 4 a 16 de Dezembro	Semana de Audições de Classe	Todas as classes	Todos os Professores	-----	Auditório da Escola
Dia 12/13 de Dezembro	Reunião Geral de Professores	Todos os Professores	Todos os professores	21h30	Auditório da Escola
Dia 17 de Dezembro	Música para bebés dos 0 aos 3 anos	Bebés dos 0 aos 3 anos	Pedro Sousa	11h00	Ourearte
Dia 17 de Dezembro	Concerto de Natal	Classe de Coro e Orquestra	Tiago Alves + Carla Pais	21h00	Igreja de Ourém
Dia a definir	Intercâmbio de Orquestra de Guitarras	Classe de Guitarra	Adolfo Mendes Ricardo Basto		Conservatório Vila Real/ Castelo de Paiva
Dia 18 e 19 de Dezembro	Intercâmbio de Classe de Conjunto Cordas	Classe de conjunto de cordas	João Paulo Fernandes	10h00	Ourearte/ Conservatório Choral Phydellius
Dia 19 e 20 de Dezembro	Intercâmbio de Saxofones	Classe de Saxofone	Ruben Neves	10h00	Ourearte

Dia 27 e 28 de Dezembro	Masterclasse de Trompete	Classe de Trompete	Professora convidada Carolina Alves	10h00	Ourearte
2018					
3 de Janeiro	Teatro Musical “A Flauta Mágica de Luna”	Projeto de várias classes	Mariana Espadana	16h30	Cine-Teatro de Ourém
Dia 12 de Janeiro	Concerto de Reis	Todas as classes	Todos os professores	21h30	Cine-Teatro de Ourém
Dia 13 e 14 de Janeiro	Masterclasse de Canto	Classe de Canto Alunos internos e externos	Professor convidado Alberto Sousa	10h00	Ourearte
Dia 27 e 28 de Janeiro	Masterclasse de Clarinete	Alunos de Clarinete	Professor convidado Bruno Silva	Durante o dia	Ourearte
Dia 28 de Janeiro	Música para bebés dos 0 aos 3 anos	Bebés dos 0 aos 3 anos	Pedro Sousa	11h00	Ourearte
De 29 a 3 de Fevereiro	I Provas Semestrais	Todos os alunos	Todos os professores	-----	Ourearte
4 de Fevereiro	Seminário de Direção	Todos os Professores	Tiago Oliveira	10h00	Ourearte
17 de Fevereiro	V Intercâmbio Orquestra de escolas entre Ourearte e Minde	Classe de Orquestra das duas escolas	Professor Tiago Alves	Durante o dia	Cine-Teatro de Alcanena
Dia 25 de Fevereiro	Música para bebés dos 0 aos 3 anos	Bebés dos 0 aos 3 anos	Pedro Sousa	11h00	Ourearte
De 12 a 23 de Março	Semana de Audições de Classe	Todas as classes	Todos os Professores	-----	Auditório da Escola
Dia 13/14 de Março	Reunião Geral de Professores	Todos os Professores	Todos os professores	21h30	Auditório da Escola
Dia 17 de Março	Masterclasse Interno de Piano	Classes de Piano	Professora Convidada Cláudia Anjos	10h00	Auditório da Escola
Dia 25 de Março	Música para bebés dos 0 aos 3 anos	Bebés dos 0 aos 3 anos	Pedro Sousa	11h00	Ourearte
Dia 26 e 27 de Março	Intercâmbio de Classe de Conjunto Cordas	Classe conjunta de cordas	João Paulo Fernandes	10h00	Ourearte/ Conservatório Choral Phydellius
Dia 28 e 29 de Março	Intercâmbio de Orquestra de Guitarras	Classe de Guitarra	Adolfo Mendes Ricardo Basto		Conservatório Vila Real/ Castelo de Paiva
Dia 7 de Abril	Apresentação do Musical “H.M.S. Pinafore”	Classe de Coro e Orquestra	Carla Pais Tiago Alves	21h30	Cine-Teatro de Ourém

Dia 14 de Abril	Apresentação do Musical “H.M.S. Pinafore”	Classe de Coro e Orquestra	Carla Pais Tiago Alves	21h30	Local a definir
Dia 29 de Abril	Música para bebés dos 0 aos 3 anos	Bebés dos 0 aos 3 anos	Pedro Sousa	11h00	Ourearte
Dia 29 de Abril	Encontro de Coros	Classe de coro	Carla Pais	16h00	Igreja Sé Colegiada de Ourém
Dia 19 de Maio	Masterclasse de Piano	Alunos internos de Piano	Professor convidado Isa/Phylippe	10h00	Ourearte
Dia 26 e 27 de Maio	Masterclasse de Clarinete	Alunos internos e externos	Professor convidado César Cravo	Durante o dia	Ourearte
Dia 27 de Maio	Música para bebés dos 0 aos 3 anos	Bebés dos 0 aos 3 anos	Pedro Sousa	11h00	Ourearte
De 28 Maio a 2 de Junho	II Provas Semestrais	Todos os alunos	Todos os Professores	-----	Ourearte
Dia 3 de Junho	Festa da Criança	Alunos das aec’s	Professores das aec’s	16h00	Praça Mouzinho de Albuquerque
Dia 5/6 de Junho	Reunião Geral de Professores	Todos os Professores	Todos os professores	21h30	Auditório da Escola
Dia 8 de junho	Concerto Final de Ano letivo	Todos os alunos	Todos os professores	21h30	Praça Mouzinho de Albuquerque
Dia 4 a 15 de Junho	Semana de Audições de Classe	Todas as classes	Todos os Professores	-----	Auditório da Escola
Dia 16 de Junho	VI Intercâmbio Orquestra de escolas entre Ourearte e Minde	Classe de Orquestra das duas escolas	Professor Tiago Alves	Durante o dia	Pavilhão da Escola Secundária Ourém
Dia 30 de Junho	Musical “Kate e o Skate”	Classe de Coro e Orquestra	Carla Pais Tiago Alves	21h30	Cine-Teatro de Ourém
De 2 a 6 de Julho	I Estágio de orquestra com Cordas	Classe de Cordas	João Paulo Fernandes		A definir
Dia 6, 7 e 8 de Julho	II Festival de Flauta transversal da Ourearte	Classe de Flauta	Mariana Espadana		Ourearte
De 9 a 13 de Julho	XII Estágio de Sopros e Percussão da Ourearte	Classes de Sopro e Percussão	-----	Todo o dia	Ourearte/ Cine-Teatro de Ourém
Dia 13, 14 e 15 de Julho	Ourearte Music Fest	Comunidade educativa	Conselho Pedagógico da escola	Todo o dia	Praça Mouzinho de Albuquerque

C. Concertos da Orquestra da Ourearte (assistidos)





**CONCERTO DE
INTERCÂMBIO
ORQUESTRAS**

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JAIME CHAVINHA E
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES DE OUREM (OUREARTE)

17 FEV 2018

CINETEATRO SÃO PEDRO – ALCANENA
16H00

A Câmara Municipal de Alcanena apoia o Centro de Artes e Ofícios Roque Gameiro

 249 840 022  info@caorg.pt  www.caorg.pt



24 de Março de 2018

11h00m

Auditório da Ourearte



Concerto de Orquestra

**Direção Musical: Alunos de
Introdução à Direção**



INTERCÂMBIO DE



ORQUESTRAS

OUREARTE

Molto Vivace

**CONSERVATÓRIO
JAIME CHAVINHA**

16 JUN'18

15.00 HORAS

**Pavilhão Multiusos da
Escola Básica e Secundária
de Ourém**



CONSERVATÓRIO DE MÚSICA
JAIME CHAVINHA
OURÉM

CAORG
COMISSÃO ASSOCIADA À ORQUESTRAS
BOZZE GAMBINO

 **Ourém**
CÂMARA MUNICIPAL

H.M.S. PINAFORE

ARTHUR SULLIVAN

8 ABRIL DE 2018 17.00 HORAS
CINETEATRO MUNICIPAL DE OURÉM





CONCERTO DE ANO NOVO

OUREARTE - ESCOLA DE MÚSICA E ARTES DE OURÉM

CINE - TEATRO
DE OURÉM

12 DE JANEIRO DE
2018

21H30M



CONCERTO DE ENCERRAMENTO DE ANO LETIVO



Praça Mouzinho de Albuquerque

PELAS 21H00

Quinta - Feira - 14 de Junho de 2018

Ourearte - Escola de Música e Artes de Ourém



D. Cartaz e programa de Concerto da Orquestra da Ourearte (dirigido pelo mestrando)

A Ourearte apresenta:

Audições de Classe
2.º Período

12 de Março

18h00 - Guitarra
Prof. Ricardo Basto
18h30 - Clarinete
Prof. Tiago Alves
18h30 - Trompa
Prof. Nuno Caetano

16 de Março

20h00 - Piano
Prof. Carla Esperança

21 de Março

18h30 - Percussão
Prof. António Bastos
19h00 - Flauta transversal
Prof. Mariana Espadana
19h00 - Violino
Prof. Angela Alves
19h00 Violoncelo
Prof. Mariana Barradas

13 de Março

18h00 - Clarinete
Prof. Tiago Alves
18h00 - Oboé
Prof. Salomé Alves

19 de Março

18h00 - Classe de Cordas
Prof. João Paulo
19h00 - Piano
Prof. Tiago Oliveira

22 de Março

18h30 - Acordeão
Prof. Acácio Teixeira
19h00 - Guitarra
Prof. Adolfo Mendes
20h00 - Trompete
Prof. Pedro Gentil

15 de Março

19h00 - Percussão
Prof. Hugo Ribeiro

20 de Março

19h00 - Piano
Prof. Tiago Oliveira

23 de Março

20h00 - Piano
Prof. Carla Esperança

24 de Março

11h00 - Orquestra
Prof. Tiago Alves
18h00 - Trombone
Prof. Alexandre Vilela



PROGRAMA

1 - Fanfare and Flourishes - James Curnow

2 - Concertante para Piano e Banda - Warren Barker

Solista: Helena Paiva

3 - Concerto para 2 Trompetes - António Vivaldi, arr. Jack Ham

Solistas: Ricardo Gomes e José Pinto

I. Allegro

II. Largo

III. Allegro

4 - Nevermore - Brian Balmages

Direção Musical: Professor Tiago Oliveira



AUDIÇÃO DE ORQUESTRA DA OUREARTE

DIA 26 DE MAIO

11H30

Auditório da Ourearte



Apêndices

A. Autorização para gravação em vídeo das aulas dadas

Eu, Cristina Ferreira S. Peonça encarregado de educação do aluno Honório F.S. Brantes Peonça, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Cristina Ferreira S. Peonça Data: 27/01/2018

Eu, Telma Alcanda Jesus Vieira encarregado de educação do aluno Gonçalo Vieira Santos, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: [Assinatura] Data: 25/01/2018

Eu, Elisabete Domingos encarregado de educação do aluno Sara Inês Domingos, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: [Assinatura] Data: 22/01/2018

Eu, Lucília do Carmo Faria Aquino encarregado de educação do aluno Ana Maria Ahmed Aquino, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Lucília Aquino Data: _/_/

Eu, Cecília Mariana F. Dias N&S encarregado de educação do aluno Daniela Alexandra Dias N&S, autorizo/não autorizo a recolha de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Cecília Mariana F. Dias N&S Data: 21/01/2018

Eu, Margarida M. Oliveira encarregado de educação do aluno Henrique Oliveira Grace, autorizo/não autorizo a recolha de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Margarida Oliveira Data: 23/01/2018

Eu, Aida Margarida Rodrigues encarregado de educação do aluno Filipa Alexandra B. Pereira, autorizo/não autorizo a recolha de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Aida Margarida Rodrigues Data: 20/01/2018

Eu, Luísa Susana Frede encarregado de educação do aluno Tomás Frede, autorizo/não autorizo a recolha de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Luísa Frede Data: 20/01/2018

Eu, Sérgio Duarte Guimarães Flores dos Santos encarregado de educação do aluno Mariana Guimarães Lopes Oliveira Flores, autorizo/não autorizo a recolha de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Sérgio Flores Data: 19/01/2018

Eu, Tânia Caldas encarregado de educação do
aluno Tânia Caldas, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Tânia Caldas Data: 19/11/2018

Eu, Sérgio Duarte Guimarães Flores dos Santos encarregado de educação do
aluno Gonçalo Guimarães Lopes Oliveira Flores, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Sérgio Flores Data: 19/01/2018

Eu, Isabel Maria Camões Rolo de Paiva encarregado de educação do
aluno Helena Maria Rolo de Paiva, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Isabel Maria Camões Rolo de Paiva Data: 19/01/2018

Eu, Delfina PEREIRA REIS encarregado de educação do
aluno Gonçalo dos Reis Sousa, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Delfina REIS Data: 20/01/2018

Eu, Ana IFS Garcia Alveida Pinto encarregado de educação do
aluno Clara Alveida Pinto, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Ana IFS Garcia Alveida Pinto Data: 19/01/2018

Eu, Ana Ite Garcia Almeida Pinto encarregado de educação do
aluno João Carlos Almeida Pinto, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Suãia Sanches Data: 19/01/2018

Eu, Melicia Martins Santos encarregado de educação do
aluno Mati Ldo Saba Santos Sabea, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Melicia Santos Data: 19/01/2018

Eu, Melicia Martins Santos encarregado de educação do
aluno Luca Francisco Santos Silva, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Melicia Santos Data: 19/01/2018

Eu, Susane Pereira encarregado de educação do
aluno Leonora Reis Pereira, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Susane Pereira Data: 20/01/2018

Eu, Margarida Vidal encarregado de educação do
aluno Miguel Angelo Vidal R. Silva, autorizo/~~não autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliveira Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Margarida Vidal Data: 20/1/2018

Eu, Amabela Oliveira Duque encarregado de educação do
aluno David Duque Reis, autorizo/~~autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliva Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Amabela Duque Data: 14/01/2018

Eu, Carla Paula S encarregado de educação do
aluno Luís Simões Cruz, autorizo/~~autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliva Data: 17/01/2018

Enc. Educação: CS Data: 14/1/2018

Eu, Quênia dos Santos Lima encarregado de educação do
aluno Rafael Lima Reis, autorizo/~~autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliva Data: 17/01/2018

Enc. Educação: Quênia Lima Data: 19/01/2018

Eu, Elisabel Roque Costa encarregado de educação do
aluno Luís Roque Costa, autorizo/~~autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliva Data: 17/01/2018

Enc. Educação: EL Data: 19/01/2018

Eu, Ana Maria S. de O. Freire encarregado de educação do
aluno Mariana Simões de Oliveira, autorizo/~~autorizo~~ a recolha
de imagens da aula de Orquestra da Ourearte no âmbito do estágio e investigação acima
referidos.

Tiago Oliveira (mestrando): Tiago Lopes Oliva Data: 17/01/2018

Enc. Educação: AF Data: 1/1

B. Entrevistas Escritas (Maestros e Professores de Orquestra)

Escola Superior de Música de Lisboa

Mestrado em Ensino da Música - Direção Orquestral

Orientador: Professor Jean-Marc Burfin

Orientando: Tiago Lopes Oliveira

“O Canto como ferramenta de desenvolvimento musical no contexto da disciplina de orquestra do Ensino Especializado da Música”

Entrevista A

Que formações instrumentais dirige no contexto do ensino especializado da música?

Neste contexto, dirigo exclusivamente orquestras sinfónicas, as quais pode ainda juntar-se um coro.

Há quantos anos leciona a disciplina de orquestra ou outras formações instrumentais?

Há 26 anos.

Quais os níveis/graus com os quais já trabalhou ao longo da sua atividade docente?

Quase exclusivamente em nível superior, esporadicamente formações com alunos do 6º até 8º grau de conservatório.

Considera útil que os alunos cantem nas aulas/ensaios de orquestra/ensembles instrumentais?

Considero que se trata de uma ferramenta útil.

Já utilizou esta estratégia nestes contextos?

Tem-me acontecido recorrer à essa metodologia.

As questões seguintes, só se aplicam se a resposta à anterior tiver sido positiva

Com que objectivos utilizou esta estratégia?

Com o objectivo de resolver dificuldades de conjunto, mais precisamente de ritmo, pulsação e afinação.

Pode partilhar alguns exemplos de como foi posta em prática?

Na prática, a cronologia é sempre a seguinte.

- identificação da dificuldade no momento da execução instrumental.
- tentativa de resolução (ainda instrumentalmente), isolando o trecho.
- em caso de insucesso, abordar o problema sem o suporte instrumental.
- cantar o excerto em causa até uma boa compreensão e domínio da dificuldade.
- em caso de problema de natureza rítmica, solfejar sem cantar permite resolver.
- uma vez confirmada a boa percepção do excerto, voltar a execução instrumental.

Com que frequência recorre a esta ferramenta?

No nível superior, a frequência é relativamente baixa. Ela depende principalmente das exigências do repertório.

Que competências musicais considera serem desenvolvidas?

Na minha experiência, o canto aplicado neste contexto tem varias implicações.

Em fase de aprendizagem, o instrumento impõe limitações técnicas e conseqüentemente representa pontualmente um obstáculo à restituição fiel do texto musical. O canto, livre de condicionamento, permite reverter a tendência e repor a verdade dos parâmetros (intervalos, ritmos, dinâmicas...). Ele representa a expressão mais direta da música e liberta o corpo e a mente do aluno em vez de o limitar, com efeito imediato na realização instrumental.

É de realçar que para o aluno, a tendência em abordar uma partitura diretamente com o instrumento (prática comum mas algo condenável...) é fonte imediata de constrangimento na sua execução. A apreciação das indicações mais básicas do texto musical torna-se logo totalmente dependente das lacunas em dominar instrumentalmente as suas realizações. Num processo invertido, o aluno “adapta” inconscientemente o texto às suas capacidades. O canto tende a contrariar essa submissão.

Depois de ter recorrido a essa metodologia em ensaio, ainda constatei que a postura por vez passiva dos instrumentistas de cordas que tocam sempre em grupos ao contrário dos sopros mais naturalmente solistas, sofre uma alteração positiva.

À cantar, não se podem esconder e devem assumir-se como músicos completos, saiam do anonimato! Conclui que o instrumento pode tanto ser transmissor como servir de esconderijo.

Quando recorre a esta ferramenta, nota alguma diferença na reação/interação entre as várias famílias da orquestra (cordas, sopros percussão...)?

Não posso fazer muito comentário nessa matéria. No meu caso, essa ferramenta foi quase exclusivamente dedicada para resolver situações nas seções de cordas.

Entrevista B

Que formações instrumentais dirige no contexto do ensino especializado da música?

Dirijo a disciplina de orquestra, mais especificamente orquestra de cordas e orquestra sinfónica.

Há quantos anos leciona a disciplina de orquestra ou outras formações instrumentais?

Desde 2004.

Quais os níveis/graus com os quais já trabalhou ao longo da sua atividade docente?

Já trabalhei com vários níveis, desde a orquestra infantil até à orquestra de nível superior.

Considera útil que os alunos cantem nas aulas/ensaios de orquestra/ensembles instrumentais?

Acho que é uma experiência muito útil utilizar o canto para estimular a compreensão do ouvido colectivo.

Já utilizou esta estratégia nestes contextos?

Sim, embora em situações muito específicas.

As questões seguintes, só se aplicam se a resposta à anterior tiver sido positiva

Com que objectivos utilizou esta estratégia?

Especialmente com o objectivo de estimular a afinação colectiva.

Pode partilhar alguns exemplos de como foi posta em prática?

Apliquei esta estratégia em situações em que a afinação estava bastante débil, a qual melhorou bastante quando os instrumentista foram capazes de cantar a sua nota individual aplicando-a no contexto colectivo.

Com que frequência recorre a esta ferramenta?

Não é muito frequente, mas apliquei-a alguma vezes.

Que competências musicais considera serem desenvolvidas?

Especialmente a afinação e o desenvolvimento do ouvido interno que tem por consequência o desenvolvimento do ouvido colectivo.

Quando recorre a esta ferramenta, nota alguma diferença na reacção/interacção entre as várias famílias da orquestra (cordas, sopros percussão...)

Não, pela minha experiência o maior ou menor grau de dificuldade de reacção não tem a ver com a família dos instrumentos mas sim com o nível de formação do próprio músico.

Entrevista C

Que formações instrumentais dirige no contexto do ensino especializado da música?

Dirijo Orquestra de Cordas, Orquestra de Sopros, Orquestra Sinfônica, Orquestra 2º e 3º Ciclo e Grupo de Música Contemporânea.

Há quantos anos leciona a disciplina de orquestra ou outras formações instrumentais?

Leciono a disciplina de Orquestra há quase 10 anos.

Quais os níveis/graus com os quais já trabalhou ao longo da sua atividade docente?

Já trabalhei com alunos desde nível de iniciação até alunos de nível complementar (8º grau), bem como com alunos de nível superior.

Considera útil que os alunos cantem nas aulas/ensaios de orquestra/ensambles instrumentais?

Considero muito útil que os alunos cantem nas aulas/ ensaios.

Já utilizou esta estratégia nestes contextos?

Sim, já utilizei várias vezes esta estratégia.

As questões seguintes, só se aplicam se a resposta à anterior tiver sido positiva.

Com que objectivos utilizou esta estratégia?

Costumo utilizar esta estratégia para resolver problemas de afinação de conjunto, nomeadamente ajudando os alunos a ouvir as relações intervalares existentes no trecho que estão a executar.

Pode partilhar alguns exemplos de como foi posta em prática?

Em contexto de ensaio, a ensaiar o coral final da Quarta Sinfonia de Joly Braga Santos existiam dificuldades evidentes de afinação de alguns acordes, nomeadamente no temperamento dos intervalos existentes entre as

diferentes famílias da Orquestra. Depois de algumas tentativas de resolução técnica, sem sucesso, foi feita a experiência com a execução coral do trecho. O sucesso ao nível da audição dos intervalos cantados revelou-se fundamental para os alunos perceberem a altura exata do som que tinham que tocar para a sua nota, no acorde, estar afinada.

Com que frequência recorre a esta ferramenta?

Recorro a esta ferramenta com grande regularidade, sendo por mim usada quase todas as semanas.

Que competências musicais considera serem desenvolvidas?

Fundamentalmente, julgo que esta ferramenta ajuda a desenvolver o ouvido harmónico e a resolver muitos dos problemas de afinação.

Quando recorre a esta ferramenta, nota alguma diferença na reação/interação entre as várias famílias da orquestra (cordas, sopros percussão...)

Sim, noto diferença. A reação entre aquilo que é tocado e cantado é melhor nos alunos da família dos sopros.

Entrevista D

Que formações instrumentais dirige no contexto do ensino especializado da música?
Neste momento nenhuma.

Há quantos anos leciona a disciplina de orquestra ou outras formações instrumentais?
Lecionei durante 7 anos.

Quais os níveis/graus com os quais já trabalhou ao longo da sua atividade docente?
Do terceiro grau ao oitavo grau.

Considera útil que os alunos cantem nas aulas/ensaios de orquestra/ensambles instrumentais?
Sim.

Já utilizou esta estratégia nestes contextos?
Já.

As questões seguintes, só se aplicam se a resposta à anterior tiver sido positiva

Com que objectivos utilizou esta estratégia?
Para melhorar a percepção de frase, ou de articulação, de ambiente sonoro etc.

Pode partilhar alguns exemplos de como foi posta em prática?
Pedia aos alunos para cantarem a sua parte (melodia) enquanto os outros tocavam o acompanhamento ou vice-versa e trabalha a maneira de como cantavam de maneira a conseguirem responder da mesma forma no seu instrumento.

Com que frequência recorre a esta ferramenta?
Recorria frequentemente.

Que competências musicais considera serem desenvolvidas?

A competência auditiva era bastante desenvolvida, não só no caso da afinação, mas também na identificação de diferentes sonoridades, articulações, na identificação do seu papel num determinado contexto orquestral etc...

Quando recorre a esta ferramenta, nota alguma diferença na reação/interação entre as várias famílias da orquestra (cordas, sopros percussão...)

Sim. Quando esta experiência acontece em boas condições, pois às vezes isso não acontece (devido a distrações ou desconcentrações de alunos ou mesmos naipes), a sonoridade da orquestra alterava-se pois as diferentes secções se conectavam, assumindo os seus papéis.

Entrevista E

Que formações instrumentais dirige no contexto do ensino especializado da música?

Dirijo a Orquestra de Sopros da Academia de Música de Alcobaça e a Banda Sinfónica de Alcobaça.

Há quantos anos leciona a disciplina de orquestra ou outras formações instrumentais?

Leciono a disciplina de Orquestra de Sopros há 7 anos. Dirijo a Banda Sinfónica de Alcobaça há 16 anos.

Quais os níveis/graus com os quais já trabalhou ao longo da sua atividade docente?

Já trabalhei com grupos do ensino básico, secundário/profissional e superior.

Considera útil que os alunos cantem nas aulas/ensaios de orquestra/ensembles instrumentais?

Sim, considero útil que os alunos cantem nos ensaios.

Já utilizou esta estratégia nestes contextos?

Utilizei essa estratégia com regularidade quando dirigi grupos mais pequenos no âmbito do Curso profissional e ocasionalmente nos outros grupos que dirijo.

As questões seguintes, só se aplicam se a resposta à anterior tiver sido positiva

Com que objectivos utilizou esta estratégia?

- Experenciar que a respiração no canto e no instrumento tem os mesmos princípios;
- Demonstrar que a expressividade da frase vocal e instrumental colocam problemas semelhantes;
- O canto como uma das estratégias para encontrar a melhor solução de respiração, articulação e interpretação.

Pode partilhar alguns exemplos de como foi posta em prática?

- Trabalhar uma frase com diferentes tipos de intensidade expressiva;

- cantar uma frase da parte instrumental para descobrir qual a melhor opção de respiração;
- cantar uma frase com vocábulo com diferentes agógicas e transpor o mesmo para o instrumento;

Com que frequência recorre a esta ferramenta?

Com pouca frequência.

Que competências musicais considera serem desenvolvidas?

- capacidade de audição individual e de conjunto;
- capacidade de fazer fraseado ;
- a afinação, nomeadamente para instrumentistas que tocam vários harmónicos próximos na mesma posição.

Quando recorre a esta ferramenta, nota alguma diferença na reação/interação entre as várias famílias da orquestra (cordas, sopros percussão...)?

Tenho pouco trabalho regular com cordas. A dificuldade ou resistência a cantar deve-se sobretudo a dificuldades individuais não específicas da família de instrumentos a que pertencem os instrumentistas.

Entrevista F

Que formações instrumentais dirige no contexto do ensino especializado da música?

Dirijo a Orquestra de Sopros da EPABI, assim como alguns grupos de música de câmara.

Há quantos anos leciona a disciplina de orquestra ou outras formações instrumentais?

Música de câmara há cerca de 20 anos. Orquestra de Sopros há cerca de 5 anos.

Quais os níveis/graus com os quais já trabalhou ao longo da sua atividade docente?

Desde a iniciação até ao nível superior

Considera útil que os alunos cantem nas aulas/ensaios de orquestra/ensembles instrumentais?

Naturalmente considero útil que os alunos cantem, apesar de eu não poder cantar por ter um problema crónico nas cordas vocais.

Já utilizou esta estratégia nestes contextos?

No seguimento e pela razão exposta na anterior resposta, eu não canto mas utilizei/utilizo a estratégia de pôr os alunos a cantar.

As questões seguintes, só se aplicam se a resposta à anterior tiver sido positiva

Com que objectivos utilizou esta estratégia?

Com o objectivo de um melhor entendimento/compreensão global da música.

Pode partilhar alguns exemplos de como foi posta em prática?

Umás vezes solfejando, outras vezes para a entoando e por vezes também com vista ao fraseado.

Com que frequência recorre a esta ferramenta?

Algumas vezes, essencialmente nos grupos de música de câmara.

Que competências musicais considera serem desenvolvidas?

O solfejo, a pulsação, a entoação e também o fraseado.

Quando recorre a esta ferramenta, nota alguma diferença na reação/interação entre as várias famílias da orquestra (cordas, sopros percussão...)

Sim. Naturalmente, depois dessas estratégias, tenho verificado que os alunos compreendem e sentem melhor todo o conjunto.

C. Resultados do Questionário on-line (alunos e ex-alunos do ensino da música e EAE)

Consultar CD-ROM, Apêndice C