

Relatório de Estágio

Quatro Solos de Orquestra com Conteúdos Pedagógicos para o
Ensino do Clarinete

Telmo José Silva Costa

Mestrado em Ensino de Música

Setembro de 2023

Orientador: Professor Doutor Manuel de Jesus da Conceição Jerónimo

Relatório de Estágio

Quatro Solos de Orquestra com Conteúdos Pedagógicos para o
Ensino do Clarinete

Telmo José Silva Costa

Relatório Final do Estágio do Ensino Especializado, apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, conforme Decreto-Lei nº 79/2014, de 14 de maio.

Setembro de 2023

Orientador: Professor Doutor Manuel de Jesus da Conceição Jerónimo

Índice Geral

Índice Geral.....	i
Índice de Figuras.....	v
Índice de Quadros.....	ix
Lista de Abreviaturas, Acrónimos, Símbolos e Siglas	xi
Notas Prévias	xiii
Agradecimentos.....	xv
Resumo I.....	xvii
Abstract I.....	xviii
Resumo II.....	xix
Abstract II.....	xx
Introdução	1
PARTE I - Prática Pedagógica	3
1. Âmbito e Objetivos.....	3
1.1. Competências a Desenvolver	3
1.2. Análise SWOT do Estagiário	4
2. Caracterização da Escola	7
2.1. Historial e Contextualização.....	7
2.2. Projeto Educativo de Escola	9
2.3. Organização e Gestão da Escola.....	10
2.4. Oferta Educativa.....	11
2.5. Outros Elementos Relevantes para a Caracterização da Escola	12
2.6. Plano Pedagógico de Atividades	13
3. Práticas Educativas Desenvolvidas / Estágio.....	15
3.1. Motivo da Escolha dos Alunos Seleccionados	16
3.2. Caracterização dos Alunos Seleccionados	16
3.2.1. Aluna A (10º ano)	16
3.2.2. Aluna B (11º ano).....	17
3.2.3. Aluna C (12º ano).....	17
3.3. Descrição das Aulas Observadas/Lecionadas	18
3.3.1. Aluna A.....	19
3.3.2. Aluna B.....	23

3.3.3. Aluna C.....	26
4. Reflexão Final e Análise Crítica da Atividade Docente.....	31
PARTE II – Investigação.....	33
5. Quatro Solos Orquestrais com Conteúdos Pedagógicos para o Ensino do Clarinete.....	33
5.1. Descrição, Motivações e Objetivos do Projeto de Investigação.....	33
5.2. Estado da Arte e Revisão da Literatura.....	35
5.3. Pergunta de Investigação.....	38
5.4. Metodologia de Investigação.....	39
5.5. Estilos de Aprendizagem e Métodos de Ensino.....	41
5.6. Apresentação dos Quatro Solos Orquestrais.....	46
5.6.1. Solo de Clarinete da Ópera <i>Tosca</i> de Giacomo Puccini.....	46
5.6.1.1. Compositor.....	46
5.6.1.2. Análise da obra.....	47
5.6.1.3. Aspectos Práticos de Execução e de Interpretação.....	50
5.6.1.4. Exercícios Práticos Baseados nos Princípios de Aprendizagem Simultânea.....	59
5.6.1.5. Sugestões Interpretativas.....	62
5.6.2. Solos de Clarinete do 1º e 2º andamentos da <i>Sinfonia N.º 6</i> de Ludwig van Beethoven.....	63
5.6.2.1. Compositor.....	63
5.6.2.2. Análise da obra.....	64
5.6.2.3. Solo de Clarinete do 1º and. da Sinfonia N.º 6 de Ludwig van Beethoven.....	66
5.6.2.3.1. Aspectos Práticos de Execução e de Interpretação.....	66
5.6.2.3.2. Exercícios Baseados nos Princípios de Aprendizagem Simultânea.....	75
5.6.2.3.3. Sugestões Interpretativas.....	76
5.6.2.4. Solo de Clarinete do 2º and. da Sinfonia N.º 6 de L. van Beethoven .	78
5.6.2.4.1. Aspectos Práticos de Execução e Interpretação.....	78
5.6.2.4.2. Exercícios Práticos Baseados nos Princípios de Aprendizagem Simultânea.....	83
5.6.2.4.3. Sugestões Interpretativas.....	86
5.6.3. Solo de Clarinete do <i>Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão</i> de Felix Mendelssohn.....	87
5.6.3.1. Compositor.....	87

5.6.3.2. Análise da obra	88
5.6.3.3. Aspectos Práticos de Execução e de Interpretação	90
5.6.3.4. Exercícios Práticos Baseados nos Princípios de Aprendizagem Simultânea	96
5.6.3.5. Sugestões Interpretativas	100
5.7. Reflexão Final	102
6. Conclusão	105
Bibliografia.....	107
Anexos	113
Anexo A. Numeração das Chaves do Clarinete Soprano	113
Anexo B. Decreto-Lei nº 240/2001 de 30 de agosto.....	114
Anexo C. Estatutos da Escola Profissional da Metropolitana	120
Anexo D. Projeto Educativo de Escola da EPM	128
Anexo E. Artigo 9 do Decreto-Lei nº75/2008 de 22 de abril.....	148
Anexo F. Plano de Estudos do Curso Básico de Instrumento e do Curso Profissional de Instrumentista de Sopro e Percussão	149
Anexo G. Plano Pedagógico de Atividades das Escolas da Metropolitana	151
Anexo H. Anexo I do Despacho nº 8346/2022 de 8 de julho de 2022.....	162
Anexo I. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Orquestra Gulbenkian	163
Anexo J. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Orquestra Nacional de França	164
Anexo K. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Ópera Nacional de França.....	165
Anexo L. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Tonhalle Orchester Zürich.....	166
Anexo M. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Orquestra Filarmónica do Québec	167
Anexo N. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Orquestra de Jovens Gustav Mahler	168
Anexo O. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Orquestra de Jovens da União Europeia	169
Apêndices	171
Apêndice A. Planificação Anual da Aluna A	171
Apêndice B. Planificação Anual da Aluna B.....	174
Apêndice C. Planificação Anual da Aluna C.....	177

Índice de Figuras

Figura 1 - Esquema dos tipos de abertura e comprimento de “mesa” das boquilhas de clarinete da marca Vandoren	20
Figura 2 - Exercício de <i>staccato</i> aplicado à Aluna B	24
Figura 3 - Músculos faciais envolvidos na colocação da embocadura do clarinetista ...	26
Figura 4 - Características da boquilha BD5 da marca Vandoren	28
Figura 5 - Exercício de <i>staccato</i> e homogeneidade dos registos aplicado à Aluna C.....	29
Figura 6 - Respostas à questão quatro do inquérito direcionado a profissionais realizado no trabalho de investigação da Unidade Curricular de Metodologia de Investigação ..	43
Figura 7 - Princípios da aprendizagem simultânea expostos por Paul Harris	45
Figura 8 - Ária “E lucevan le stelle” da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini. Ato III, n.º 11 – Solo de Clarinete	50
Figura 9 - Ária “E lucevan le stelle” da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini. Ato III, n.º 12, c. 2-5	51
Figura 10 - Final da Ária “E lucevan le stelle” da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini, Ato III	53
Figura 11 - Andamento e caráter do solo de clarinete da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini ...	54
Figura 12 - Solo de clarinete da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini - c. 4 do n.º 11	55
Figura 13 - Ária “E lucevan le stelle” da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini - c. 5 do n.º 12.....	56
Figura 14 - Solo de clarinete da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini - Dois compassos antes do n.º 12 de ensaio.....	56
Figura 15 - Ária “E lucevan le stelle” da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini - c. 13 de ensaio	57
Figura 16 - Fim do solo de clarinete da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini.....	58
Figura 17 - Proposta de execução da figura rítmica apresentada no livro <i>Orchester Probenspiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten</i>	59
Figura 18 - Exercícios de articulação e dinâmica elaborados a partir dos elementos presentes no solo de clarinete da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini.....	60
Figura 19 - Sugestão de execução do solo de clarinete da ópera <i>Tosca</i>	61
Figura 20 - Solo de clarinete do 1º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven	66
Figura 21 - Fraseado do solo de clarinete 1º and. (1ª parte) da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven, cc. 418-421	67
Figura 22 - Fraseado do solo de clarinete 1º and. (1ª parte) da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven, cc. 418-432	68
Figura 23 - Fraseado do solo de clarinete 1º and. (1ª parte) da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven, cc. 428-478.....	69
Figura 24 - Continuidade do fraseado do solo de clarinete 1º and. (1ª parte) da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven	70
Figura 25 - Exercício de continuidade de frase baseado nos elementos posteriores ao solo de clarinete do 1º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven.....	70

Figura 26 - Solo de clarinete do 1º and. (2ª parte) da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven, cc. 471-485	71
Figura 27 - Fraseado do solo de clarinete do 1º and. (2ª parte) da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven.....	72
Figura 28 - Solo de clarinete do 1º and. (2ª parte) da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven, cc. 479-492	73
Figura 29 - Fim do solo de clarinete do 1º and. (2ª parte) da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven.....	74
Figura 30 - Exercícios de aprendizagem simultânea (graus conjuntos) para o solo de clarinete do 1º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven	75
Figura 31 - Exercícios de aprendizagem simultânea (acordes) para o solo de clarinete do 1º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven.....	76
Figura 32 - Solo de clarinete do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven, cc. 69-77.....	78
Figura 33 - Solo de clarinete do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven com respectivo acompanhamento	79
Figura 34 - Mudanças de harmonia do solo de clarinete do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven, cc. 72-75.....	80
Figura 35 - Aumento da tensão dinâmica e harmónica no c. 75 do solo de clarinete do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven	81
Figura 36 - Fim do solo de clarinete do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven	82
Figura 37 - Exercício de continuidade de frase baseado nos elementos posteriores ao solo de clarinete do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven.....	83
Figura 38 - Exercício de aprendizagem simultânea para o solo de clarinete do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven	84
Figura 39 - Exercício de estabilidade de tempo e continuidade de frase baseados nos elementos do solo de clarinete do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven	84
Figura 40 - Interpretação do grupeto anterior do solo de clarinete do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven, cc. 70 e 71	85
Figura 41 - Interpretação do grupeto anterior do solo de clarinete do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven, c. 73.....	86
Figura 42 - Solo de clarinete do <i>Scherzo</i> do <i>Sonho de Uma Noite de Verão</i> de F. Mendelssohn	90
Figura 43 - Apresentação do tema do <i>Scherzo</i> do <i>Sonho de Uma Noite de Verão</i> de F. Mendelssohn, cc. 1-23.....	91
Figura 44 - Fraseado do solo de clarinete do <i>Scherzo</i> do <i>Sonho de Uma Noite de Verão</i> de F. Mendelssohn, cc. 1-9	92
Figura 45 - Fraseado do solo de clarinete do <i>Scherzo</i> do <i>Sonho de Uma Noite de Verão</i> de F. Mendelssohn, cc. 131-133 e cc. 151-154	93

Figura 46 - Linha melódica descendente do Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão de F. Mendelssohn, cc. 127-136.....	94
Figura 47 - Linha melódica descendente do Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão de F. Mendelssohn, cc. 147-157.....	95
Figura 48 - Fraseado do solo de clarinete do Sonho de Uma Noite de Verão de F. Mendelssohn, cc. 41-48.....	96
Figura 49 - Exercícios de staccato baseados nos elementos presentes na voz do 1º clarinete no <i>Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão</i> de F. Mendelssohn.....	97
Figura 50 - Mudança de registo presente na voz do 1º clarinete no <i>Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão</i> de F. Mendelssohn, cc. 1-7.....	97
Figura 51 - Exercício de domínio técnico baseado em elementos da voz do 1º clarinete no <i>Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão</i> de F. Mendelssohn.....	98
Figura 52 - Notas de apoio dos grupos de semicolcheias presentes na voz do 1º clarinete no <i>Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão</i> de F. Mendelssohn, cc. 8-9 e cc. 15-17 .	99
Figura 53 - Secção de trilos presentes na voz do 1º clarinete no <i>Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão</i> de F. Mendelssohn, cc. 41-48.....	99
Figura 54 - Exercício de consolidação dos trilos baseado nos elementos da voz do 1º clarinete no <i>Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão</i> de F. Mendelssohn.....	100

Índice de Quadros

Quadro 1 - Índice acústico franco-belga	xiii
Quadro 2 - Registos do clarinete soprano	xiv
Quadro 3 - Análise SWOT do estagiário	5
Quadro 4 - Distribuição de aulas observadas/ lecionadas no ano letivo 2022/2023	15
Quadro 5 - Comparação das características do modelo de boquilha M30 e BD4 da marca Vandoren	21
Quadro 6 - Versos da Ária “E lucevan le stelle” da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini, Ato III... 52	
Quadro 7 - Sugestões interpretativas do solo de clarinete da ópera <i>Tosca</i> de G. Puccini.....	62
Quadro 8 - Sugestões interpretativas do solo do 1º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven.....	77
Quadro 9 - Sugestões interpretativas do solo do 2º and. da <i>Sinfonia N.º 6</i> de L. van Beethoven.....	86
Quadro 10 - Sugestões interpretativas do <i>Scherzo</i> do <i>Sonho de Uma noite de Verão</i> de F. Mendelssohn	101

Lista de Abreviaturas, Acrónimos, Símbolos e Siglas

and.	andamento
bpm.	batimentos por minuto
c(c).	compasso(s)
ca.	<i>circa</i> (cerca de)
dim	diminuto
e. g.	<i>exempli gratia</i> (por exemplo)
ed.	editor
EPM	Escola Profissional da Metropolitana
ESML	Escola Superior de Música de Lisboa
IMSLP	<i>International Music Score Library Project</i>
M	Maior
m	menor
n.º(s)	número(s)
s.d.	sem data
op(p).	Opus
p(p).	página(s)
PEE	Projeto Educativo de Escola
PPA	Plano Pedagógico de Atividades
Prof.	Professor

SWOT *Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats* (Forças, Oportunidades, Fraquezas, Ameaças)

trad. tradução

v. *vide* (ver)

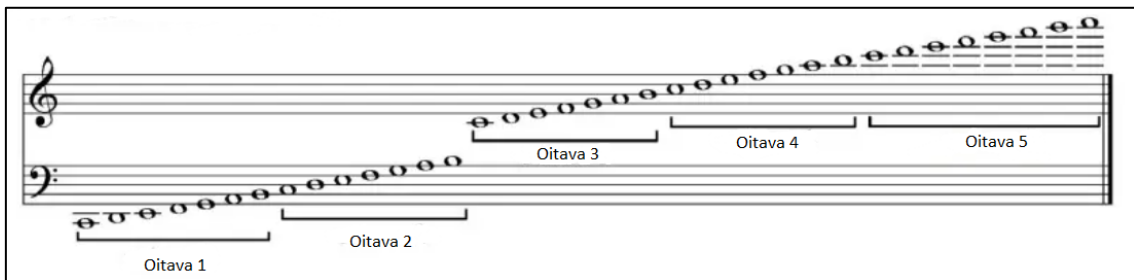
b bemol

susenido

Notas Prévias

No decorrer do trabalho, qualquer referência a uma nota musical será feita utilizando o índice acústico franco-belga¹, tal como se observa no quadro 1.

Quadro 1 - Índice acústico franco-belga



Fonte: Elaborado pelo autor

Na Parte II, aquando das considerações acerca do solo, os *crescendos* e *diminuendos* escritos na partitura a vermelho não implicam necessariamente a sua execução literal. Servem sim o propósito de melhor ilustrar a direção da frase musical.

Pelo facto do clarinete ser um instrumento transpositor, as referências a notas ou tonalidades nos solos de clarinete serão feitas de acordo com a tonalidade escrita para o instrumento, seja clarinete em *Sib* ou em *Lá*. Já no que diz respeito à obra em geral, as referências a notas ou tonalidades serão feitas na tonalidade real em que esta foi escrita.

As referências às dedilhações a adotar na execução das notas no clarinete têm por base o Anexo A, elaborado pelo autor, no qual se expõe a numerção das chaves do clarinete soprano.

Devido ao facto de haver algumas divergências nas nomenclaturas dos diversos registos do clarinete, são empregues neste trabalho as indicadas por Paul Harris no seu livro *The Clarinet: Mi₂ até Fá#₃ – Registo Chalumeau; Sol₃ até Sib₃ – Registo de Garganta; Si₃ até*

¹ O sistema franco-belga “[toma] como ponto de partida o dó que na clave de fá na 4ª linha é escrito abaixo da pauta, com duas linhas suplementares, a que corresponde o índice 1. A todas as notas sucessivas da escala ascendente corresponde o mesmo índice 1, até chegar ao próximo dó, com o qual se inicia a oitava 2, que se prolonga até ao dó seguinte, onde começa a oitava 3, e assim sucessivamente” (Zamacois, 2015).

Dó₅ – Registo *Clarino*; Réb₅ até Dó₆ – registo *Altissimo* (Harris, 2022a, p. 11), tal como é indicado no quadro seguinte.

Quadro 2 - Registos do clarinete soprano

The diagram shows a musical staff with a treble clef. The notes are grouped into four registers, each indicated by a bracket above the notes and a corresponding label in a box below the staff:

- Registo Chalumeau:** D₄, E₄, F₄, G₄
- Registo de Garganta:** A₄, B_{b4}, B₄
- Registo Clarino:** C₅, D₅, E_{b5}, E₅
- Registo Altissimo:** F₅, G₅, A_{b5}, A₅

Fonte: Elaborado pelo autor

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Manuel Jerónimo pela disponibilidade, dedicação, mestria e acompanhamento na realização deste relatório de estágio, bem como ao longo de todo o percurso académico na ESML.

À Escola Profissional da Metropolitana pelo acolhimento para a concretização do Estágio do Ensino Especializado e ao Professor Miguel Costa pelos úteis conhecimentos transmitidos na docência do clarinete.

Às três alunas do Curso de Instrumentista de Sopro e Percussão, ramo de Clarinete, pela cooperação e confiança no decurso do ano letivo 2022/2023.

A todos os intervenientes que, de alguma forma, contribuíram para a recolha de dados essenciais à realização da investigação.

A todos os meus professores de clarinete, José Américo Belinha, Edgar Silva, Hélder Tavares e François Benda pelos valores pedagógicos, artísticos e humanos transmitidos.

À minha família, por ser o meu pilar.

Resumo I

O Estágio do Ensino Especializado, integrado no Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Música de Lisboa, foi realizado durante o ano letivo 2022/2023, em Lisboa, na Escola Profissional da Metropolitana e envolveu três alunas do Curso de Instrumentista de Sopro e Percussão do ramo de Clarinete.

O propósito da realização deste estágio foi a aprendizagem e desenvolvimento de estratégias para melhorar a prática de lecionar as aulas de clarinete, compreendendo 81 aulas observadas e nove lecionadas, nas quais se aplicaram a temática do projeto de investigação: o ensino de noções pedagógicas básicas através da abordagem pedagógica aos solos orquestrais de clarinete.

Procedeu-se à caracterização da escola e das alunas envolvidas no estágio, seguida da descrição detalhada tanto das aulas observadas como lecionadas. Nestas foi aplicado o método de ensino de solos de orquestra, constituindo uma nova ferramenta pedagógica adaptada às características de aprendizagem de cada aluna. Esta prática pedagógica foi personalizada e aplicada a outras obras do repertório do clarinete.

Por fim, incluiu-se uma reflexão do desempenho dos alunos e uma análise crítica da atividade docente, destacando-se que os princípios de ensino aplicados durante o ano letivo se revelaram frutíferos tanto para os alunos, que conseguiram, com entusiasmo, desenvolver e melhorar a prática do clarinete, como para a própria experiência enquanto docente, já que contribuíram para o meu enriquecimento pessoal como professor de clarinete.

Abstract I

The Specialized Teaching Internship, part of the Master's Degree in Music Education at Escola Superior de Música de Lisboa, took place during the 2022/2023 academic year, in Lisbon, at Escola Profissional da Metropolitana and involved three students from the Wind and Percussion Instrumentalist Course in the Clarinet branch.

The purpose of this internship was to learn and develop strategies to improve the practice of teaching clarinet lessons, comprising 81 observed lessons and nine taught, in which the theme of the research project was applied: the teaching of basic pedagogical notions through the pedagogical approach to clarinet orchestral solos.

The school and the students involved in the internship were characterized, followed by a detailed description of both the observed and taught lessons. In these, the method of teaching orchestra solos was applied, constituting a new pedagogical tool adapted to the learning characteristics of each student. This pedagogical practice was personalized and applied to other pieces of the clarinet repertoire.

Finally, a reflection on the students' performance and a critical analysis of the teaching activity were included, emphasizing that the teaching principles applied during the school year proved to be fruitful both for the students, who managed, with enthusiasm, to develop and improve clarinet practice, as well as my experience as a teacher, since they contributed to my personal enrichment as a clarinet teacher.

Resumo II

Apesar de alguns professores incluírem esporadicamente a abordagem de solos de orquestra no ensino especializado do clarinete, constata-se que uma grande parte dos alunos apenas tem contacto com este tipo específico de repertório durante a sua formação no ensino superior.

Um fator que contribui para esta situação é a escassez de manuais pedagógicos neste domínio. Na verdade, a maioria do material disponível compreende coletâneas de solos orquestrais para clarinete sem qualquer referência analítica acerca do contexto histórico-social da obra nem a sugestões de execução técnica e interpretativa.

Com o objetivo de fornecer novos conteúdos pedagógicos, elaborou-se um método de ensino de solos de orquestra que tem em conta as componentes auditiva, visual e cinestésica sendo aplicável a todos os alunos independentemente do seu estilo de aprendizagem predominante. Foram estipulados cinco parâmetros estruturais que compreendem a abordagem a aspetos fundamentais da vida e da obra do compositor, a análise direcionada ao próprio solo, na qual são referidos elementos harmónicos, noções de frase musical e de textura orquestral. Adicionalmente, foram desenvolvidos exercícios baseados nos princípios da aprendizagem simultânea e, por fim, apresentadas três sugestões de cada solo interpretadas por diferentes orquestras e solistas, disponibilizados através de *link* na internet.

Por fim, os resultados recolhidos em regime de investigação-ação demonstraram a importância específica do estudo dos solos de orquestra através da aplicação de ferramentas pedagógicas de sucesso para o desenvolvimento de competências de execução técnica e interpretativa dos clarinetistas.

Palavras-chave: Solos de Orquestra para Clarinete; Execução e Interpretação; Aprendizagem Simultânea; Ensino do Clarinete.

Abstract II

Although some teachers sporadically include the approach to orchestral solos in specialized clarinet teaching, it appears that a large proportion of students only have contact with this specific type of repertoire during their higher education training.

One factor that contributes to this situation is the scarcity of teaching manuals in this field. In fact, most of the available material comprises collections of orchestral solos for clarinet without any analytical reference to the historical-social context of the work or suggestions for technical and interpretative execution.

Therefore, with the aim of providing new pedagogical content, a method for teaching orchestra solos was developed and takes into account the auditory, visual and kinesthetic components and is applicable to all students regardless of their predominant learning style. Five structural parameters were stipulated that comprise the approach to fundamental aspects of the composer's life and work, the analysis directed to the solo itself, in which harmonic elements, notions of musical phrase and orchestral texture are mentioned. Additionally, exercises were created based on the principles of simultaneous learning and, finally, three suggestions for each solo performed by different orchestras and soloists were presented via an internet link.

Finally, the results collected under an action research regime demonstrated the specific importance of studying orchestral solos through the application of successful pedagogical tools for the development of clarinetists' technical and interpretative performance skills.

Keywords: Orchestral Solos for Clarinet; Execution and Interpretation; Simultaneous Learning; Clarinet Teaching.

Introdução

O presente relatório de estágio compreende duas secções principais: a primeira diz respeito à prática pedagógica e a segunda é referente ao projeto de investigação.

A secção pedagógica divide-se em quatro subcapítulos.

O primeiro é dedicado ao âmbito e objetivos do estágio, focando as competências a desenvolver e uma breve reflexão pessoal em formato SWOT. No segundo subcapítulo é feita a caracterização da escola de acolhimento – Escola Profissional da Metropolitana, doravante EPM - no qual se faz referência ao projeto educativo, ao modo de gestão da instituição, à oferta educativa e ao plano atividades para o ano letivo 2022-2023. No terceiro procedeu-se à caracterização de cada uma das três alunas, seguido da descrição das aulas lecionadas e observadas.

Por fim, apresento uma reflexão e análise crítica da minha atividade como docente.

A segunda secção principal encontra-se dividida em cinco subcapítulos.

No primeiro, exponho as motivações que me levaram a investigar acerca dos solos de orquestra para clarinete e, logo de seguida, é feita a revisão de literatura acerca deste tema. Posteriormente, explico a metodologia associada bem como todos os conteúdos necessários para a elaboração da investigação. Subsequentemente, apliquei os conhecimentos adquiridos a uma seleção de quatro dos solos mais requisitados em provas para admissão de clarinetistas em orquestras, abordando-os do ponto de vista pedagógico para desenvolver as competências básicas associadas à prática do clarinete.

Por fim, após a análise crítica e a reflexão final acerca da importância da aplicação prática dos excertos orquestrais no contexto do ensino especializado do clarinete, apresento a conclusão sobre os resultados recolhidos em regime de investigação-ação do estudo dos quatro solos de orquestra como ferramentas pedagógicas de sucesso para o desenvolvimento de competências de execução técnica e performativa dos clarinetistas.

PARTE I - Prática Pedagógica

1. Âmbito e Objetivos

1.1. Competências a Desenvolver

Com o Estágio do Ensino Especializado pretendo adquirir as competências necessárias para poder realizar a atividade pedagógica da melhor forma possível.

De acordo com o Decreto-Lei nº 240/2001 de 30 de agosto, estas competências encontram-se estruturadas em cinco categorias: perfil geral de desempenho; dimensão profissional, social e ética; dimensão de desenvolvimento do ensino e da aprendizagem; dimensão de participação na escola e de relação com a comunidade e dimensão de desenvolvimento profissional ao longo da vida.

Para tal, pretendo realizar as seguintes tarefas:

- Adquirir novas estratégias e ferramentas para melhor transmitir o conhecimento aos alunos, considerando as características particulares de cada um deles.
- Ganhar novas valências no que diz respeito ao funcionamento de uma escola e às obrigações inerentes ao docente para com a instituição de ensino;
- Desenvolver capacidades que contribuam para o crescimento musical e pessoal do aluno.

Assim, por forma a atingir os objetivos descritos, a EPM foi a instituição de opção para realizar o Estágio do Ensino Especializado devido, também, aos excelentes resultados que os seus alunos têm obtido ao longo dos anos. Tais resultados devem-se em grande parte ao metódico acompanhamento pedagógico que estes alunos têm durante o seu percurso académico.

1.2. Análise SWOT do Estagiário

A origem, assim como o autor, do acrónimo SWOT tem sido um tema debatido há várias décadas. “Há uma série de visões contrastantes, se não contraditórias, sobre a origem da SWOT”² (Friesner, 2011). Existem efetivamente vários nomes associados a este termo, tais como Albert Humphrey, David Hunger, Heinz Weihrich, Igor Ansoff, Richard Dealtry e Thomas Wheelan. No entanto, “não há história documentada de SWOT”³ (Friesner, 2011).

Numa primeira auto-observação ao estágio realizado no ano letivo 2022/2023 na EPM, pude constatar que a experiência adquirida a lecionar masterclasses foi uma prévia mais-valia de conhecimento que me permitiu saber como dar resposta a vários aspetos a melhorar na prática clarinetística dos diversos alunos, daí que o *feedback* que os alunos deram ao professor cooperante relativamente às aulas que lecionei foi bastante positivo.

Outro aspeto auto-observado foi a notória evolução dos alunos depois de terem assimilado alguns dos meus métodos de trabalho. Fiquei satisfeito com o rápido resultado, uma vez que pude comprovar que tais métodos, eficazes comigo, podem também ser utilizados com sucesso pelos alunos.

Em contrapartida, constatei que tive alguma dificuldade em encontrar, de imediato, melhores argumentos ou exemplos alternativos quando um aluno “bloqueava” e apresentava, sistematicamente, a mesma dificuldade.

No que diz respeito ao campo dos pontos fortes, considero relevante referir não só a minha experiência clarinetística adquirida em diversas orquestras de prestígio, tais como a Luzerner Sinfonieorchester, a Royal Concertgebouw Orchestra e a Gustav Mahler Jugendorchester, como também o cargo de Solista A Co-Principal que ocupo desde setembro de 2019 na Orquestra Gulbenkian em Lisboa. De facto, tal posição permite-me estar em contacto diariamente com uma elevada qualidade musical, que

² Tradução do autor de “There are a number of contrasting, if not contradictory views on the origin of SWOT” (Friesner, 2011).

³ Tradução do autor de “There is no documented history on SWOT” (Friesner, 2011).

influencia automaticamente a minha visão da música e que, por sua vez, se reflete positivamente nos conhecimentos transmitidos aos alunos.

Nos pontos fortes incluo a menção aos vários prêmios nacionais e internacionais alcançados, o que será uma prova das competências musicais que possuo para a *performance*, mas que aqui têm o objetivo de incentivar e motivar os alunos, transmitindo energia e entusiasmo para a árdua tarefa do estudo diário necessário para se alcançar o alto nível desejado.

Quadro 3 - Análise SWOT do estagiário

<i>Strenghts</i>	<i>Weaknesses</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Atividade permanente como solista na Orquestra Gulbenkian; - Vários prêmios nacionais e internacionais; - Empenho na organização e método na concretização dos objetivos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dificuldade em, rapidamente, encontrar alternativas para resolver problemas que persistam do decorrer da atividade letiva; - Curta experiência como docente de clarinete no ensino oficial.
<i>Opportunities</i>	<i>Threats</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Aplicar, na prática docente, as premissas do projeto de investigação, utilizando os solos de orquestra como material com conteúdo pedagógico para o ensino do clarinete. 	<ul style="list-style-type: none"> - Realização do estágio na modalidade de observação que, em contraste com a modalidade em exercício, restringe em apenas três aulas a prática docente com cada aluno, o que se revela insuficiente para atingir objetivos mais empreendedores ao nível da docência.

Fonte: Elaborado pelo autor

2. Caracterização da Escola

2.1. Historial e Contextualização

A EPM, propriedade da Associação Música, Educação e Cultura – O sentido dos Sons, doravante Metropolitana, foi criada no ano letivo 2008-2009 e localiza-se na Travessa da Galé, em Alcântara, no antigo edifício da Standard Elétrica, junto ao rio Tejo.

É uma instituição de ensino especializado de música com características focadas no desenvolvimento cultural da sociedade envolvente. Destina-se a crianças e jovens com aptidão e ambição musical e que pretendam desenvolver as suas capacidades musicais.

Devido ao elevado grau de qualidade de formação que oferece aos seus alunos, de acordo com o *website* da EPM esta é a primeira escola de música na região de Lisboa a ser distinguida com o Selo de Conformidade da EQAVET⁴, um quadro de referência europeu de garantia da qualidade para o ensino e a formação de profissionais, instituído pela Recomendação do Parlamento Europeu e do Conselho Europeu.⁵

No entanto, os reconhecimentos não se restringem à EPM. De facto, de acordo com o *website* da instituição, a Metropolitana distingue-se “pela forma como congrega a prática musical das suas orquestras, as quais protagonizam anualmente centenas de concertos nos mais diversos formatos e locais, e o ensino vocacional da música, desde os níveis pré-escolares de iniciação até aos mestrados.”⁶

Trata-se de uma instituição cultural sem fins lucrativos, constituída em março de 1992 com o objetivo de divulgar e ensinar a música clássica, que gere também duas orquestras, a Orquestra Metropolitana de Lisboa e a Orquestra Académica Metropolitana, bem como mais dois estabelecimentos de ensino, a Academia Nacional Superior de Orquestra, direcionada para o ensino superior, e o Conservatório de Música da Metropolitana, destinado ao nível básico e secundário.

⁴ EQAVET é o acrónimo de *European Quality Assurance Reference Framework for Vocational Education and Training*.

⁵ Informação recolhida em junho de 2023 em <https://www.metropolitana.pt/metropolitana/a-metropolitana/>.

⁶ *Idem*.

A Metropolitana tem como missão contribuir para o desenvolvimento pessoal de cada aluno. Tal objetivo é cumprido ao promover a sensibilização para a música através de vários formatos, “quer através da aprendizagem musical e formando músicos profissionais de excelência, quer através da promoção da cultura musical, procurando sensibilizar todos os gostos e todos os públicos.”⁷

Na verdade, a escola visa estabelecer-se como “uma instituição de referência internacional nas áreas do ensino da música e da interpretação musical.”⁸ Desta forma, garante que a música poderá desempenhar um papel fundamental na intervenção social, “constituindo assim um lugar ideal para aprender, ensinar e partilhar”⁹, promovendo a excelência, o profissionalismo, a criatividade, a partilha e a responsabilidade social.

⁷ Informação recolhida em maio de 2023 em <https://www.metropolitana.pt/metropolitana/a-metropolitana/>.

⁸ *Idem*.

⁹ *Ibidem*.

2.2. Projeto Educativo de Escola

De acordo com o Decreto-Lei nº 75/2008 de 22 de abril, artigo 9, alínea A, o Projeto Educativo de Escola, doravante PEE, é o documento que consagra a orientação educativa do agrupamento de escolas ou da escola não agrupada, elaborado e aprovado pelos seus órgãos de administração e gestão para um horizonte de três anos, no qual se explicitam os princípios, os valores, as metas e as estratégias segundo os quais o agrupamento de escolas ou escola não agrupada se propõe cumprir a sua função educativa.

Segundo o projeto educativo da EPM, esta escola é um estabelecimento de ensino de natureza privada, vocacionado para a oferta de cursos de ensino profissional na área da música, no âmbito do ensino não superior, para instrumentistas de sopro, de percussão, de cordas e de teclas.¹⁰

Possui a autorização prévia de funcionamento n.º 175 concedida em 10 de outubro de 2008 pela DRELVT/MEC, presta serviço público de educação e integra a rede de entidades formadoras do Sistema Nacional de Qualificações, nos termos do nº1 do artigo 16 do Decreto-Lei n.º 396/2007 de 31 de dezembro, regendo-se pelo estipulado no Decreto-Lei n.º 92/2014 de 20 de junho, alterado pela Lei n.º 69/2015, de 16 de junho, que estabelece o regime jurídico das escolas profissionais privadas e públicas no âmbito do ensino não superior.¹¹

¹⁰ Ver p. 3 do Anexo D - Projeto Educativo da Escola da EPM (p. 124).

¹¹ Ver p. 1 do Anexo C - Estatutos da Escola Profissional da Metropolitana (p. 116).

2.3. Organização e Gestão da Escola

Para além do Projeto Educativo, o regulamento interno tem um papel fundamental na gestão da escola, já que é o documento que “define o regime de funcionamento do agrupamento de escolas, (...) dos seus órgãos de administração e gestão, das estruturas de orientação e dos serviços administrativos, técnicos e técnico-pedagógicos, bem como os direitos e os deveres dos membros da comunidade escolar.”¹²

São órgãos da EPM a Direção Pedagógica, o Diretor Administrativo, os Diretores de Curso, os Diretores de Turma, os Conselhos Sectoriais, o Conselho de Turma e o Conselho Executivo.

Os poderes de coordenação das atividades pedagógicas da EPM, segundo os termos dos artigos 39º e 40º dos Estatutos da Metropolitana, “cabem ao Diretor Pedagógico da entidade proprietária.”¹³

Segundo o PEE, a EPM poderá dispor de polos ou núcleos distribuídos pela área correspondente ao seu âmbito territorial quando tal se mostre necessário para a realização dos seus fins e depois de devidamente autorizada pela autoridade competente, nomeadamente nos termos legais previstos.

¹² Ver Anexo E – Artigo 9 do Decreto-Lei nº75/2008 de 22 de abril (p. 144).

¹³ Ver p. 4 do Anexo D – Projeto Educativo de Escola da EPM (p. 124).

2.4. Oferta Educativa

Sendo o principal objetivo da EPM o ensino da música, esta escola ministra os seguintes cursos, cada um com a duração de três anos letivos:

- Curso Básico de Instrumento (nível II);
- Curso de Instrumentista de Cordas e Teclas (nível IV);
- Curso de Instrumentista de Sopros e Percussão (nível IV).

O Curso Básico de Instrumento destina-se a novos alunos que ingressem no 7º ano de escolaridade. Já os cursos de instrumentista estão destinados aos alunos que ingressem no 10º ano de escolaridade.

No que diz respeito à oferta educativa, e de acordo com o plano curricular do Curso Básico de Instrumento e do Curso Profissional de Instrumentista verifica-se que, ao longo de todo o percurso académico oferecido pela EPM, os 119 alunos do ano letivo 2022/23 tiveram acesso a várias componentes de formação, as quais incluem componentes socioculturais, técnicas e científicas, especificamente direcionadas para o curso frequentado pelo aluno (v. anexo F).

A escolha do instrumento principal irá determinar a especificidade da formação que cada aluno recebe. Sendo a oferta amplamente diversa, os alunos poderão optar por iniciar ou prosseguir os seus estudos em violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, oboé, clarinete, fagote, saxofone, trompa, trompete, trombone, tuba, percussão ou piano.

Além das aulas de Instrumento, de Orquestra e Música de Câmara, os alunos poderão integrar vários agrupamentos que primam pela qualidade, tais como a “Orquestra Clássica Metropolitana, Orquestra de Sopros Metropolitana, Coro EPM, Percussões Metropolitana, Ensemble de Saxofones Metropolitana, Ensemble de Clarinetes EPM, Mopho Ensemble, Big Band EPM, Mix Ensemble e Camerata EPM.”¹⁴

¹⁴ Informação recolhida em maio de 2023 em <https://www.metropolitana.pt/tres-escolas/escola/sobre-escola/>.

2.5. Outros Elementos Relevantes para a Caracterização da Escola

Considera-se relevante adicionar a análise SWOT recolhida no Plano Pedagógico de Atividades das Escolas da Metropolitana, doravante PPA. Os principais pontos fortes da EPM são a importância do nome da própria escola, que tem vindo a ser construído ao longo dos anos e que se refere a uma escola de grande prestígio nacional, a sua excelente localização, que permite aos alunos deslocarem-se rapidamente a vários locais de interesse cultural, a sua oferta formativa, à qual se une a formação dos alunos em contexto de trabalho e, por fim, as múltiplas parcerias com outras instituições, tais como a Banda Sinfónica do Exército e a Banda de Música da Força Aérea.

De acordo com o PPA, a instituição oferece a possibilidade de os alunos realizarem atividades no estrangeiro, o que se revela fundamental na atividade artística, e de elaborarem projetos interdisciplinares na área artística e científica.

Contudo, existem alguns fatores externos, como a existência de um mercado saturado na área da música em Portugal, que influenciam negativamente o desenvolvimento da escola. Além disso, haver várias escolas de música na mesma área geográfica da EPM contribui para a existência de “orquestras académicas deficitárias”¹⁵, já que, para além de haver mais adesão a uns instrumentos em detrimento de outros, os alunos ficam dispersos pelas diversas escolas, sendo difícil encontrar a quantidade certa de elementos para completar os diferentes naipes.

No que diz respeito ao edifício, este necessita urgentemente de obras de modernização, não só pelo aspeto estético, como também pela baixa qualidade de isolamento sonoro das salas de aula. Um outro aspeto negativo, que diz respeito aos docentes, é o “atraso na implementação de um plano de progressão de carreira.”¹⁶

¹⁵ Ver p. 6 do Anexo G – Plano Pedagógico de Atividades das Escolas da Metropolitana (p. 147).

¹⁶ *Idem*.

2.6. Plano Pedagógico de Atividades

Segundo o Projeto Educativo da EPM, o PPA “organiza e calendariza todas as atividades a realizar na EPM de acordo com as metas e estratégias delineadas no PEE e no plano de atividades das escolas da Metropolitana.”¹⁷

De acordo com o quadro de Atividades Previstas e Projetos das Unidades Orgânicas que consta do PPA 2022-2023, considera-se importante destacar alguns dos objetivos propostos relativos à área artística, nomeadamente o intercâmbio entre a EPM e outros agrupamentos musicais como a Orquestra Clássica Metropolitana.

Além de possibilitarem que os alunos adquiram conhecimento ao nível do funcionamento destas formações, estes intercâmbios podem ainda desempenhar um papel fulcral nas futuras tomadas de decisão relativas à carreira dos próprios alunos. Já a parceria com a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal permite que os alunos pensem “fora da caixa” e que potenciem a sua criatividade para originarem não só novos ensembles de música de câmara, como também para construir inéditos projetos diferenciadores.

No campo do desenvolvimento organizacional, devem-se destacar dois elementos que têm que ver com a certeza de que estão a ser implementadas as melhores práticas de ensino.

O primeiro diz respeito aos docentes. Revela-se necessário assegurar a melhorar aprendizagem possível por parte dos alunos. Assim, procede-se a uma avaliação do desempenho do pessoal docente ao longo do ano letivo com vista a melhorar a qualidade do serviço educativo e das aprendizagens dos alunos.

O segundo é referente ao processo de avaliação externa que visa melhorar os procedimentos organizacionais da instituição. Tal processo é realizado através do EQAVET.

¹⁷ Ver p. 4 do Anexo D – Projeto Educativo de Escola da EPM (p. 124).

3. Práticas Educativas Desenvolvidas / Estágio

Cumprindo o plano de estudos do Mestrado em Ensino de Música da ESML, a Unidade Curricular Estágio do Ensino Especializado foi realizada na modalidade de observação na classe do Prof. Miguel Costa como professor cooperante na EPM.

De acordo com os objetivos propostos pela ESML para este curso, para cada uma das três alunas elaborou-se uma planificação anual, 27 fichas de observação de aulas e três planos de aulas lecionadas, compreendendo um total de 90 aulas.

Conforme o Anexo I do Despacho nº 8346/2022 de 8 de julho de 2022, as aulas na EPM terminaram no dia 14 de junho de 2023 para os alunos do 10º ano e no dia 7 de junho de 2023 para os alunos do 11º e 12º ano.

Quadro 4 - Distribuição de aulas observadas/ lecionadas no ano letivo 2022/2023

	2022			2023						Total
	Outubro	Novembro	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maio	Junho	
Aluna A	4	4	3	4	3	4	2	4	2	30
Aluna B	4	4	3	4	3	4	3	4	1	30
Aluna C	4	4	3	4	3	4	3	4	1	30

Fonte: Elaborado pelo autor

3.1. Motivo da Escolha dos Alunos Selecionados

Considerando que alunos do ensino secundário têm já um nível de maturidade e espírito crítico mais elevado, quando comparado a alunos de anos inferior, e pelo facto de o regime de estágio ser o de observação e contemplar apenas três aulas lecionadas a cada aluna, optou-se por escolher alunos exclusivamente deste nível de ensino de modo a ser possível aplicar a temática da minha investigação.

Desta forma, abrangendo todos os anos do nível secundário, selecionou-se uma aluna de 10º ano, outra de 11º ano e ainda do 12º ano do Curso de Instrumento, futuramente designadas de “Aluna A”, “Aluna B” e “Aluna C”, respetivamente.

3.2. Caracterização dos Alunos Selecionados

3.2.1. Aluna A (10º ano)

Esta aluna integrou a EPM em setembro do ano letivo 2022/2023, aos 15 anos, após ter frequentado o Conservatório de Música de Olhão.

Com tal, de modo a facilitar o seu acesso à nova escola, a família investiu na sua formação tendo inclusive deslocado a sua primeira habitação para Lisboa, de modo a fazer o acompanhamento necessário à aluna.

É uma aluna interessada e metódica, mostrando progresso na aprendizagem em cada aula. O seu empenho permite-lhe atingir a maioria dos objetivos propostos.

No entanto, devido à sua personalidade introvertida, a aluna demonstra alguma dificuldade em exteriorizar as ideias musicais presentes nas obras. Além disso, e apesar de no início ter progredido consideravelmente ao nível da técnica do instrumento, continua com dificuldades no que diz respeito à emissão do som, o que, por sua vez, influencia negativamente aspetos como a clareza de articulação e a produção de um leque alargado de dinâmicas.

3.2.2. Aluna B (11º ano)

A aluna B, de 16 anos de idade, frequentou o 11º do Curso de Instrumento da EPM na sequência de uma contínua formação sempre acompanhada pelo Prof. Miguel Costa.

Trata-se de uma aluna muito interessada e dinâmica e tais características levam-na a conseguir atingir os objetivos propostos com qualidade.

A sua personalidade extrovertida permite-lhe, efetivamente, mostrar com clareza as ideias musicais que pretende comunicar.

É uma aluna estudiosa, apresentando o trabalho nas obras solicitadas sempre com um nível de sucesso considerável. No entanto, com um estudo mais metódico poderá, sem dúvida, elevar a sua performance a um nível superior.

Durante todo o primeiro período e início do segundo a aluna ainda utilizava um aparelho ortodôntico de correção do alinhamento dos dentes nos dois maxilares, o que condicionava substancialmente a sua embocadura.

Apesar disso, no que diz respeito às competências básicas do instrumento, nomeadamente emissão de som, articulação, dinâmicas e fraseado, considero que a aluna está num nível de preparação elevado em relação ao ano académico em que se encontra.

3.2.3. Aluna C (12º ano)

A aluna C, com 17 anos de idade, foi acompanhada durante todo o ciclo secundário pelo professor Miguel Costa. Frequentou o último ano do Curso de Instrumento de Sopro e Percussão da EPM e, como tal, este ano letivo revelou-se de extrema importância uma vez que coincidiu com o momento académico de preparação e realização de provas de acesso ao ensino superior para o prosseguimento dos seus estudos.

Revela-se uma aluna interessada e com vontade de aprender. No entanto, necessita de estímulos de alento frequentes uma vez que demonstra alguma falta de confiança em si mesma.

Esta atitude não é um reflexo, de todo, do nível em que a aluna se encontra. De facto, é uma aluna que domina a grande maioria das técnicas associadas à prática do clarinete, revelando apenas alguma dificuldade na emissão do som e na coordenação da articulação com passagens técnicas mais desafiantes.

3.3. Descrição das Aulas Observadas/Lecionadas

Como o Estágio do Ensino Especializado foi realizado no regime de observação, foram lecionadas nove aulas e observadas 81, perfazendo um total de 90 aulas.

A programação anual do repertório a abordar por cada uma das alunas engloba seis grandes componentes da formação do instrumentista.

A primeira é o estudo da técnica básica, que abrange tudo o que está relacionado com escalas e arpejos de acordes. Da segunda fazem parte os estudos, que consiste em coletâneas de exercícios que visam melhorar os vários aspetos da prática do clarinete. Posteriormente, apresentam-se os solos de orquestra, sendo estes excertos de referência para o clarinete de obras do repertório orquestral.¹⁸ No que diz respeito à componente das peças, esta divide-se em dois parâmetros, em que o primeiro se refere às peças com acompanhamento de piano (obras escritas para clarinete e piano, e.g. sonatas e fantasias) e peças a solo escritas exclusivamente para clarinete. Por fim, a última componente refere-se aos concertos, sendo estas obras escritas originalmente para clarinete e orquestra, mas que são geralmente executadas, na escola, com uma redução para clarinete e piano.

Revela-se necessário referir que apesar de haver um programa anual cuidadosamente elaborado para cada ano de escolaridade do Curso de Instrumentista de Sopro e Percussão no ramo de Clarinete, este sofreu alterações no decurso do ano letivo.

De facto, considerando que no ensino da música os alunos não têm todas as mesmas características de aprendizagem, tornou-se necessário proceder a pequenas alterações do programa anual de forma a garantir a consolidação das noções básicas inerentes à prática do clarinete e também como forma a dar resposta pedagógica contínua ao

¹⁸ Está apenas previsto o estudo desta componente no 11º e 12º anos.

desenvolvimento de cada aluno. Outro motivo que levou à alteração de alguns elementos do programa anual foi o facto de, ao longo do ano letivo, terem surgido atividades extracurriculares que mereceram a atenção máxima dos alunos, nomeadamente as audições para a Jovem Orquestra Portuguesa e as provas para o Prémio Jovens Músicos.

3.3.1. Aluna A

Conforme descrito anteriormente, a Aluna A trabalhou os conteúdos programáticos descritos no campo n.º 4, repertório a abordar, da sua Planificação Anual (v. Apêndice A – Planificação Anual da Aluna A, p. 167).

A Aluna A apresentou uma evolução considerável ao longo do ano letivo, nomeadamente ao nível da emissão da coluna de ar e, conseqüentemente, uma melhoria da qualidade tímbrica.

Estes aspetos foram o foco principal durante todo o ano já que a aluna, aquando do seu ingresso na classe, apresentava alguma debilidade nestas componentes.

Logo no primeiro período foi possível começar a dar resposta a esta questão começando-se por mudar o material com que a aluna tocava. De facto, foi possível verificar uma melhoria acentuada ao ter trocado de abraçadeira e por ter reduzido o grau de força das palhetas utilizadas.

Não tendo sido suficiente, verificou-se a necessidade de melhorar a forma como a aluna respirava e soprava para o clarinete. Na verdade, havia pouco ar inspirado e, por conseguinte, na expiração não havia pressão de ar suficiente nem para que o som tivesse o timbre desejável, nem para aguentar as frases até ao fim, chegando mesmo ao ponto de não conseguir pressão suficiente para produzir notas no registo *Altissimo*.

Neste sentido, foi implementado um exercício que se revelou extremamente eficaz para a resolução deste problema que consistia em utilizar uma folha de papel A4 convencional e encostá-la com a mão a uma parede. Ao mesmo tempo que a aluna largava a folha, esta devia soprar com pressão suficiente para que a folha se mantivesse encostada à parede apenas com a força do sopro.

Ao início, a aluna tinha muita dificuldade executar o exercício por mais do que um segundo. Contudo, devido à sua persistência, no fim do ano a aluna era já capaz de manter a folha encostada à parede durante vários segundos.

Nesta altura, apesar de haver francas melhorias ao nível da pressão de ar para realizar as tarefas propostas, a qualidade tímbrica ainda não era a desejada. Neste sentido, procedeu-se a outra alteração de material – a boquilha. A aluna encontrava-se a tocar com uma boquilha da marca *Vandoren*, modelo M30 e foi sugerido a sua substituição por outra da mesma marca, mas desta vez pelo modelo BD4.

As figuras seguintes, que contêm informações recolhidas a partir do *website* da marca de boquilhas *Vandoren*, permitem estabelecer úteis comparações de auxílio pedagógico.

A figura 1 diz respeito aos tipos de abertura da boquilha (medida entre a ponta da palheta e a ponta da boquilha) e dá informação acerca do comprimento da “mesa” da boquilha (comprimento da parte curva da abertura da boquilha).

Figura 1 - Esquema dos tipos de abertura e comprimento de “mesa” das boquilhas de clarinete da marca Vandoren



Fonte: <https://vandoren.fr/fr/elements-techniques-becs/>

Assim, a lógica do funcionamento destas boquilhas sugere que se considerarmos a mesma abertura de boquilha, uma “mesa” mais longa irá obrigar o clarinetista a usar palhetas mais fortes, enquanto com uma “mesa” mais curta, será necessário o uso de palhetas mais fracas.

Por outro lado, se considerarmos o mesmo comprimento de “mesa”, uma abertura de boquilha maior irá implicar o uso de palhetas mais fracas e, pelo contrário, uma abertura de boquilha menor resultará no uso de palhetas mais fortes.

O quadro 4 compara as medidas das duas boquilhas.

Quadro 5 - Comparação das características do modelo de boquilha M30 e BD4 da marca Vandoren

Boquilha M30	<p>L'AVIS DES EXPERTS VANDOREN Sa longueur de table lui procure une grande souplesse avec une sonorité bien équilibrée entre timbre et rondeur.</p> <p style="text-align: center;">> EXPLICATION DE LA STRUCTURE D'UN BEC ET DE SON OUVERTURE</p> <p>OUVERTURE 115 1/100 MM</p> <p>LONGUEUR DE TABLE Longue</p> <p>INSTRUMENT Clarinette Sib</p> <p>GAMME Becs Clarinette série Traditionnelle</p>
Boquilha BD4	<p>L'AVIS DES EXPERTS VANDOREN Il reprend les caractéristiques sonores du BD5 avec davantage de facilité d'émission. Les becs Black Diamond Ebonite se caractérisent par un nouveau design intérieur et extérieur. Ils offrent la particularité de procurer une sonorité très ronde et pleine, y compris dans le registre aigu.</p> <p style="text-align: center;">> EXPLICATION DE LA STRUCTURE D'UN BEC ET DE SON OUVERTURE</p> <p>OUVERTURE 115,5 1/100 MM</p> <p>LONGUEUR DE TABLE Moyenne Longue</p> <p>INSTRUMENT Clarinette Sib</p> <p>GAMME Becs Clarinette Black Diamond</p>

Fonte: Elaborada pelo autor, adaptado de <https://vandoren.fr/fr/bece-vandoren/bec-m30-pour-clarinette-sib/> e <https://vandoren.fr/fr/bece-vandoren/bec-black-diamond-bd4-pour-clarinette-sib/>

Analisando as medidas, verifica-se que a boquilha M30 tem uma abertura de 115 centésimos de milímetro, enquanto a boquilha BD4 tem uma abertura de 115.5 centésimos de milímetro. São, de facto, medidas extremamente próximas que poderão não ter um impacto significativo na prática do clarinete. No entanto, a diferença mais expressiva consiste, precisamente, no comprimento da “mesa”. Assim, conclui-se que a

boquilha M30 tem um comprimento de “mesa” longo e a boquilha BD4, mais curta do que a anterior, médio longo. Além disso, na descrição da boquilha BD4, verifica-se que esta se caracteriza por ter a vantagem de apresentar uma emissão mais fácil do ar e por “fornecer um som muito redondo e cheio.”¹⁹

Desta forma, justifica-se a opção pedagógica de, a partir desta fase, aconselhar a Aluna A a adotar a utilização de palhetas mais fracas na sua prática instrumental.

Com esta questão resolvida, ao longo do segundo período, para além da programação letiva estipulada, a aluna pôde ainda dedicar-se com afinco à preparação e realização de provas para o concurso Prémio Jovens Músicos – clarinete nível médio e para as provas de acesso à Orquestra de Sopros dos Templários.

O facto de a aluna ter aumentado significativamente o tempo de estudo, de modo a preparar-se para as provas já referidas, teve um impacto muito positivo, permitindo-lhe melhorar consideravelmente a emissão do ar e, por conseguinte, todas as questões relacionadas – qualidade tímbrica, definição de articulação e aumento do espectro de dinâmicas.

Já no terceiro período verificou-se um acentuado cansaço por parte da aluna, quer pela grande quantidade de atividades que realizou no segundo período como devido à alteração do método e ritmo de estudo comparativamente mais exigente àquele adotado na escola que anteriormente frequentava. Ainda assim, a aluna conseguiu trabalhar o *Concertino* de Carl Maria von Weber (1786-1826) e as *Fantasiestücke* de Niels Gade (1817-1890), obras que exigem um domínio das componentes mencionadas para uma ótima execução.

Por conseguinte, o terceiro período revelou-se frutífero e, acima de tudo, de consciencialização por parte da aluna de que o esforço dedicado à resolução dos seus problemas iniciais foi, efetivamente, compensado pela exponencial evolução atingida.

¹⁹ Tradução do autor de “procurer une sonorité très ronde et pleine”. Informação recolhida em junho de 2023 em <https://vandoren.fr/fr/bece-vandoren/bec-black-diamond-bd4-pour-clarinette-sib/>.

3.3.2. Aluna B

Conforme descrito anteriormente, a Aluna B trabalhou os conteúdos programáticos descritos no campo n.º 4, repertório a abordar, da sua Planificação Anual (v. Apêndice B – Planificação Anual da Aluna B, p. 170).

Esta aluna revelou bastante facilidade no que diz respeito ao domínio da técnica inerente à prática do clarinete e uma boa leitura à primeira vista. Como tal, conseguia muito rapidamente ler muito repertório num curto espaço de tempo.

Aliando estas facilidades à sua personalidade extrovertida, transmitia claramente as ideias presentes nas mais diversas obras. Aproveitando estas características, a aluna dedicou-se também, ao longo de todo o ano letivo, à preparação de várias atividades extracurriculares, participando em masterclasses, concursos e audições para orquestras de jovens.

No entanto, refletindo *a posteriori* o seu desempenho, poderia ter atingido um nível ótimo de execução caso os seus hábitos de estudo tivessem sido mais metódicos. A própria aluna admitiu que o seu estudo, no início o ano letivo, era obsessivo e não muito bem planeado. Refere ainda que era frequente estar horas a “estudar”, mas os resultados a que chegava nunca atingiam realmente os objetivos propostos.

Tentando resolver pedagogicamente esta questão, foi-lhe proposto um novo método de estudo que consistia no registo diário dos conteúdos trabalhados, anotando o tempo dedicado a cada um deles. Foi, então, notória a rápida perceção da aluna de que era necessário um maior rigor e qualidade de estudo pormenorizado para um melhor aproveitamento do tempo despendido.

Desta forma, ao longo do ano, sentiram-se melhorias significativas na qualidade da sua execução, tendo a aluna percecionado que, em comparação com o início do ano, estudava agora durante menos tempo, mas que era, efetivamente, um estudo qualitativamente mais útil e proveitoso.

Outros aspetos que foram alvo da atenção pedagógica, quer da aluna como do professor cooperante, foi a qualidade da sonoridade e da clareza do *staccato* produzido. Foi

recomendado que a aluna realizasse exercícios que contribuíssem para uma melhoria destas noções pedagógicas básicas. Um dos exercícios consistiu na execução de notas longas com pequenas variações. Numa primeira instância, em cada nota da escala cromática de Mi (na extensão de Mi₂ até Mi₅), requeria-se que começasse em *piano* e crescesse até *forte* e, em seguida, o inverso, aguentando sempre o máximo de tempo possível em cada respiração.

Para trabalhar a rapidez do *staccato*, a aluna fez vários exercícios que se resumiam a aumentar, gradualmente, a velocidade com que articulava cada nota da escala cromática de Mi na mesma extensão.

Na figura 2 observa-se o exemplo de um dos exercícios realizados, no qual a aluna escolhia uma velocidade confortável para o executar, e.g. semínima igual a 60 bpm e tocava 4 semínimas, seguidas de 8 colcheias, 12 tercinas, 16 semicolcheias e, por fim, 1 semibreve.

Posteriormente, a aluna avançava para a nota seguinte da escala cromática de Mi.

Figura 2 - Exercício de *staccato* aplicado à Aluna B



Fonte: Elaborado pelo autor

Este exercício revelou-se útil para o estudo do solo *Sonho de Uma noite de Verão* de Felix Mendelssohn (1809-1847), o qual a aluna preparou para as provas de acesso à Jovem Orquestra Portuguesa. De facto, foi possível antecipar e resolver problemas na execução do *staccato*, articulação fundamental para a execução deste solo de orquestra, recorrendo aos princípios da aprendizagem simultânea expostos nos exercícios descritos em pormenor na 2ª parte do trabalho na p. 95.

O primeiro período foi marcado pela participação da aluna na categoria júnior do concurso de clarinete APC (Associação Portuguesa de Clarinete). Para tal, foram trabalhadas as seguintes obras: *Fantasy for Clarinet* – Malcom Arnold (1921-2006),

Hommage à Bach – Béla Kovacs (1937-2021) e o *Solo de Concours* – André Messager (1853-1929).

Além disso, foram abordados os seguintes excertos: *Scheherezade* – Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) e *Tosca* - Giacomo Puccini (1858-1924).

Ao longo do segundo período, a aluna continuou o estudo dos solos orquestrais já mencionados e iniciou o estudo do solo *Pedro e o Lobo* – Serguei Prokofiev (1891-1953), e da *Sinfonia nº 5* de Pjotr Tchaikovsky (1840-1893) com vista à realização de audições para a Jovem Orquestra Portuguesa.

Além disso, a aluna participou no concurso Jovens Solistas da Metropolitana e no concurso Prémio Jovens Músicos – clarinete nível médio.

Foi notória uma melhoria considerável na qualidade tímbrica e na clareza do *staccato*, para a qual também contribuiu o facto de a aluna ter finalmente removido o seu aparelho ortodôntico de correção da dentição.

Já no terceiro período a aluna estudou os solos da 3ª Sinfonia de F. Mendelssohn – “*Schottische*” e da abertura do mesmo compositor – *Die Hebriden*.

Neste mesmo período, a aluna revelou interesse em dedicar-se ao estudo do clarinete baixo. Para tal, estudou a obra *Crónica de uma Peça Anunciada* de João Francisco Nascimento (1957-).

3.3.3. Aluna C

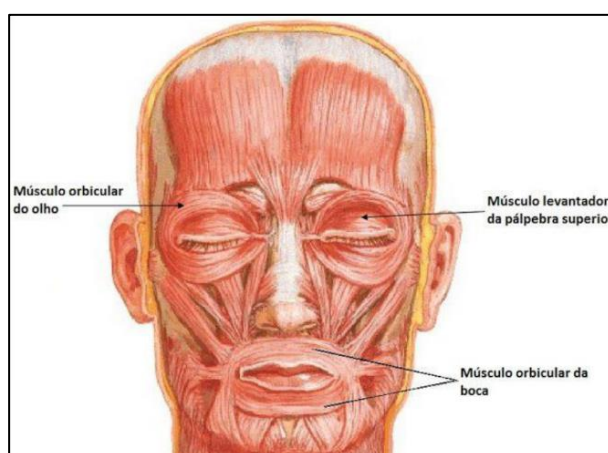
Conforme descrito anteriormente, a Aluna C trabalhou os conteúdos programáticos descritos no campo n.º 4, repertório a abordar, da sua Planificação Anual (v. Apêndice C – Planificação Anual da Aluna C, p. 173).

A Aluna C é uma aluna com bastante potencial uma vez que executa com nível apreciável qualquer tarefa que lhe seja proposta. Apresentou, por vezes, alguns problemas no que diz respeito à qualidade do som e da articulação.

Verificou-se ainda a existência de um ruído vindo da garganta, consequência do estudo prolongado. Efetivamente, concluiu-se que tal ruído provinha do interior da cavidade oral devido a um cansaço muscular do músculo orbicular da boca (v. figura 3), muito provavelmente resultando da força exagerada da embocadura exercida ao tocar.

É certo que na prática do clarinete é necessário que se exerça força quanto basta nestes músculos de modo que não saia ar por nenhum sítio à volta dos lábios quando o aluno sopra para dentro do instrumento. No entanto, uma força de aperto dos lábios à volta da embocadura superior ao que é necessário para o efeito poderá ser prejudicial quer para a qualidade de execução do aluno como para a sua própria integridade física.

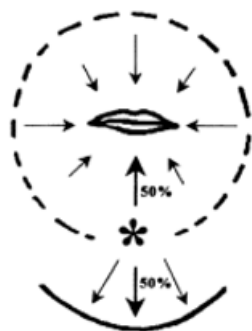
Figura 3 - Músculos faciais envolvidos na colocação da embocadura do clarinetista



Fonte: <https://www.passeidireto.com/arquivo/67131600/resumo-musculos-da-mimica>

A distribuição mais consensual de pressão nos lábios, mandíbula e queixo é exposta por Michele Gingras (2006) no seu livro *Clarinet Secrets: 52 performance strategies for the advanced clarinetist*.

Uma embocadura de clarinete boa e eficaz permite o controlo das mudanças de cor mais subtis no som. Uma distribuição correta do aperto do lábio, maxilar e queixo (50% para cima, 50% para baixo) é mostrada aqui:



À medida que os lábios seguem o contorno da boquilha para prevenir vazamentos de ar e equalizar a embocadura, o queixo é esticado para baixo. Note-se a pressão oposta no sinal *; a tensão resultante é a chave para um som ressonante. O objetivo é encontrar um meio-termo onde a tensão do queixo está igualmente dividida. Uma prática diligente deve determinar a melhor distribuição de pressão na palheta para cada indivíduo. Morder demais estreita o som e confere-lhe um timbre de zumbido, enquanto relaxar demais retira o centro sonoro e adiciona um ruído de ar ao som.²⁰

²⁰ Tradução do autor de "A good and effective clarinet embouchure permits the control of the most subtle color changes in the sound. A correct distribution of lip, jaw, and chin tightness (50% upward, 50% downward) is shown here: As the lips follow the contour of the mouthpiece to prevent air leaks and to equalize the embouchure, the chin is stretched downward. Note the opposition of pressure at the * sign; the resulting tension is the key to a resonating tone. The goal is to find the ideal middle ground where the chin's tension is divided equally. Diligent practice should determine the best distribution of pressure on the reed for each individual. Biting too much narrows the tone and gives it a buzzy quality, while relaxing too much takes the center of the tone away and adds an air noise to the sound" (Gingras, 2006).

Para resolver o problema, além de ter feito pequenas mudanças ao nível da embocadura, a aluna alterou o material com que tocava, baixando o grau de força das palhetas e trocando a boquilha. O modelo BD5 da *Vandoren*, boquilha que utilizava, oferecia demasiada resistência e o professor cooperante sugeriu a troca para o modelo BD4, o qual iria possibilitar à aluna uma mais fácil emissão de som e, conseqüentemente, uma embocadura mais descontraída.

Comparando as especificações da boquilha BD5 (v. figura 4) com as da boquilha BD4 (quadro 4, p. 21) recolhidas no site da marca *Vandoren*, conclui-se que esta boquilha tem uma abertura consideravelmente mais pequena do que a BD4 – 113 centésimos de milímetro e apresenta um comprimento de “mesa” médio.

Figura 4 - Características da boquilha BD5 da marca Vandoren



Fonte: <https://vandoren.fr/fr/becs-vandoren/bec-black-diamond-bd5-pour-clarinette-sib/>

Efetivamente, a própria descrição da boquilha no site da marca Vandoren refere isso mesmo – “uma sonoridade redonda e compacta”.²¹ Apesar do modelo de boquilha BD4 advir do modelo BD5, “Ele incorpora as características sonoras do BD5”²². Assim, uma boquilha com maior abertura e maior comprimento de “mesa” trouxeram o notório benefício à aluna de obter um som mais limpo e uma emissão de ar mais facilitada, já que também permite a utilização de palhetas mais fracas.

²¹ Tradução do autor de “une sonorité ronde et compacte”. Informação recolhida em junho de 2023 em <https://vandoren.fr/fr/becs-vandoren/bec-black-diamond-bd5-pour-clarinette-sib/>.

²² Tradução do autor de “Il reprend les caractéristiques sonores du BD5”. Informação recolhida em junho de 2023 em <https://vandoren.fr/fr/becs-vandoren/bec-black-diamond-bd4-pour-clarinette-sib/>.

Uma outra questão que mereceu a atenção pedagógica no decurso do ano letivo foi o de tentar atingir a homogeneidade do som nos diferentes registos aliada às diversas articulações. Em virtude disso, foi aplicado um exercício à aluna, o qual foi desenvolvido ao longo do ano (v. figura 5), que consiste na execução de notas longas, começando numa nota grave, seguida da 8ª superior, ao longo de toda a escala cromática. Complementarmente e em simultâneo eram trabalhadas as diferentes articulações, desde *legato* a *staccato* rápido, tendo-se obtido melhorias consideráveis no final do ano letivo.

Figura 5 - Exercício de staccato e homogeneidade dos registos aplicado à Aluna C



Fonte: Elaborado pelo autor

Estando a aluna a finalizar o ciclo de estudos secundários com o objetivo de continuar a sua formação no ensino superior, a escolha do programa a trabalhar no decurso do ano letivo foi influenciado pelo repertório exigido nas várias instituições às quais a aluna tencionava concorrer. Além disso, optou-se por incluir as obras obrigatórias do concurso Prémio Jovens Músicos e das provas de acesso à Jovem Orquestra Portuguesa.

Assim, o primeiro período foi dedicado ao estudo da *Sonata pour Clarinette et Piano* de Francis Poulenc e ao primeiro andamento do *Concerto No. 2* de Carl Maria von Weber.

No segundo período, para além das obras trabalhadas para as provas de acesso ao ensino superior, *Arlequin* de Louis Cahuzac (1880-1960) e o *Concertino* de Gaetano Donizetti (1797-1848), e com o objetivo de aplicar a temática do meu projeto de investigação foram trabalhados, nas aulas lecionadas, os solos de orquestra *Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn e os solos do primeiro e segundo andamento da *Sinfonia N.º 6* de Ludwig van Beethoven, obrigatórios para as provas de acesso à

Jovem Orquestra Portuguesa, tendo recorrido nessas aulas a alguns dos exercícios descritos ao pormenor na 2ª parte deste trabalho.

Por fim, no terceiro período, a aluna dirigiu a sua atenção prioritariamente para o repertório escolhido para o seu recital final que incluía as *Três Peças para Clarinete Solo* de Igor Stravinsky (1882-1971) e o primeiro andamento do *Quinteto* em Lá Maior K. 581 de Wolfgang A. Mozart (1756-1791) para clarinete.

Em síntese, considero que a aluna progrediu consideravelmente ao longo do ano. De facto, além das questões de emissão do ar e qualidade de som terem melhorado significativamente, verificou-se um notório crescimento intelectual da aluna no reconhecimento e forma de expressar as intenções musicais nas obras interpretadas no seu recital final.

4. Reflexão Final e Análise Crítica da Atividade Docente

Considerando o estágio realizado, numa perspetiva geral, o balanço da atividade docente desenvolvida é muito positivo. Foi possível atingir os objetivos propostos, tendo em conta o programa anual da disciplina de clarinete da EPM, as capacidades individuais de cada uma das alunas e a sua classificação nos exames de final do ano, bem como a sua prestação de qualidade nas apresentações públicas em concursos, provas da EPM e provas de acesso ao ensino superior.

Apesar do programa anual não contemplar o estudo de solos de orquestra para a Aluna A, foi possível adaptar o método que será explorado em detalhe na 2ª parte ao restante repertório que a aluna deveria preparar. Já com as alunas B e C foi possível aplicar o tema do meu projeto de investigação. De facto, as aulas que lecionei, que incluíram o trabalho de solos de orquestra, foram muito importantes para a preparação das provas de acesso à Jovem Orquestra Portuguesa.

Na verdade, as noções de estilos de aprendizagem e aprendizagem simultânea estiveram na base do planeamento de todas as aulas lecionadas por mim, quer no ensino específico de solos de orquestra como nos restantes conteúdos inerentes ao diverso repertório utilizado.

Nas aulas por mim lecionadas foi possível seguir a sequência de atividades programadas no plano de aula, tendo este sido pontualmente modificado mediante o progresso realizado por cada aluna de acordo com a sua prática letiva no momento. Um dos aspetos mais positivos desta atividade letiva foi a experiência adquirida, na sequência da análise crítica e avaliação contínua em exercício, e a consequente resolução imediata das questões, em benefício do aluno.

Em suma, considero que o estágio foi muito abrangente e enriquecedor, pelos úteis conselhos, quer do professor orientador, como do professor cooperante, já que se revelaram fundamentais para a descoberta e aprofundamento dos conteúdos relacionados com a prática docente.

PARTE II – Investigação

5. Quatro Solos Orquestrais com Conteúdos Pedagógicos para o Ensino do Clarinete

5.1. Descrição, Motivações e Objetivos do Projeto de Investigação

“O estilo de ensino sem vida, desanimador, cansativo e tantas vezes frustrante de “reagir aos erros” precisa ser deixado de lado. É realmente hora de seguir em frente.”²³

Paul Harris, 2014

Com este projeto de investigação pretende-se elaborar um conteúdo pedagógico através do ensino de solos de orquestra, em aprendizagem simultânea - conceito introduzido por Paul Harris no seu livro *Simultaneous Learning The definitive guide* - de modo que os alunos beneficiem de uma aprendizagem mais envolvente e aliciante ao mesmo tempo que reforçam as noções pedagógicas básicas da prática do clarinete.

A motivação para abordar e desenvolver esta temática advém da carência que eu próprio senti, quando frequentava o ensino secundário, em iniciar o estudo deste tipo de repertório por não fazer parte dos planos de estudos da instituição que frequentava. Na verdade, esta necessidade era premente já que um dos meus objetivos era integrar uma orquestra de alto nível e, para tal, o estudo de solos de orquestra revelava-se, nesta fase da minha aprendizagem, fundamental.

Ao longo destes seis anos de exercício constante como clarinetista em orquestras, constatei que os solos orquestrais contêm do mais adequado material de qualidade para trabalhar didaticamente os aspetos pedagógicos relacionados com o ensino do clarinete. Efetivamente, também Douglas Hill no seu livro *Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity, and Horn Performance* refere que “as exigências práticas e técnicas impostas a (...) músicos, que muitas vezes são menos claramente

²³ Tradução do autor de “The lifeless, disheartening, wearisome, and so often frustrating ‘reacting to mistakes’ style of teaching needs to be put well and truly behind us. It really is time to move on” (Harris, 2014, p.16).

apresentadas em métodos de estudo, são facilmente descobertas de maneira sucinta e frequentemente mais vantajosa musicalmente em contexto de excerto”²⁴ (Hill, 2001, p. 158).

Com efeito, esta fórmula de ensinar clarinete fornece uma motivação extra aos estudantes já que os desafia a conseguir o domínio das noções pedagógicas básicas de execução e de interpretação em aprendizagem simultânea. Complementarmente, estudar este género de repertório oferece todo um contexto musical e sociocultural que certamente irá beneficiar o aluno já que reforça as competências fundamentais para consolidar a sua formação.

No entanto, durante a revisão da literatura, apercebi-me que o material didático disponível relativamente a solos de orquestra com conteúdos pedagógicos adicionais é escasso. O material existente apresenta somente compilações literais dos excertos sem qualquer abordagem adicional do ponto de vista biográfico e sociocultural ou mesmo de sugestões pedagógicas que favoreçam os aspetos de execução técnicos e interpretativos.

Desta forma, o principal objetivo do presente projeto de investigação é a criação de ferramentas pedagógicas em torno do ensino dos solos orquestrais de clarinete que promovam e complementem as competências de execução técnica e interpretativa, conectando, em aprendizagem simultânea, os ingredientes musicais disponíveis na obra.

²⁴ Tradução do autor de “Practical and technical demands placed on (...) players, which are often less clearly presented in etude books, are easily discovered in a succinct and frequently more musically rewarding manner in an excerpt context” (Hill, 2001, p.158).

5.2. Estado da Arte e Revisão da Literatura

Atualmente, através tanto dos meios informáticos como da consulta presencial nas bibliotecas, consegue-se facilmente ter acesso a coleções de solos de orquestra do reportório sinfónico e operático de um determinado instrumento. No entanto, servem apenas o fino propósito de identificar, dentro de um lote tão extenso de obras, uma seleção personalizada de excertos e, assim, evitar aos intérpretes e jovens estudantes a perda de tempo necessária na pesquisa bibliográfica, consulta e recolha das diversas partituras.

Os excertos, solos ou passagens difíceis são publicados com pouca ou nenhuma informação complementar, para além do nome da obra e do compositor e raramente são acompanhados de qualquer explicação adicional de carácter histórico social, de execução técnica ou sugestão interpretativa.

É o caso da editora *International Music Company* da cidade de Nova Iorque que tem vindo a publicar, em edições sucessivamente revistas durante a segunda metade do séc. XX, oito volumes com ca. 200 excertos para clarinete, compilados pelos conceituados solistas Robert McGinnis (Vols. I-IV) e Stanley Drucker (Vols. V-VIII), (McGinnis & Drucker, 1950).

Também o método *Passi Difficili e 'a solo'* do autor Alamiro Giampieri apresenta apenas excertos dos solos que considera serem os mais difíceis tecnicamente do repertório do clarinete (Giampieri, 1984).

De igual forma, as edições posteriores do *Méthode Complète de Clarinette* de Hyacinthe Klosé apresentam um subcapítulo destinado à compilação dos principais excertos de solos de orquestra (Klosé, 2000).

Verifica-se a mesma situação na coletânea de solos de orquestra da Edition Peters, *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinette/Bassklarinette*, especificamente desenvolvida para audições de acesso a orquestras. Apresenta uma quantidade considerável de solos de orquestra - 60 solos de clarinete soprano, 11 solos de requinta

(clarinete em Ré e clarinete em Mib) e ainda dez solos de clarinete baixo, mas sem qualquer referência a sugestões de interpretação ou contextualização.

Todavia, o método de Lucien Cailliet, *Orchestral Passages for the Clarinet from the modern French repertoire*, focado exclusivamente no repertório francês, apresenta já alguma informação relevante relativa ao compositor, à estrutura da obra e sucintas considerações sobre a execução do solo no clarinete (Cailliet, 2010).

Efetivamente, nos dias de hoje, verifica-se a existência de numa quantidade infindável de repertório orquestral escrito e frequentemente interpretado pelas orquestras. Como tal, tem-se verificado a necessidade de explorar em detalhe não só o conteúdo das obras escritas como também todo o contexto histórico-social inerente ao compositor, como é o caso da tese de doutoramento de Brett van Gansbeke, *The orchestral basson: a pedagogical website for bassonists*, que explora estes mesmos conteúdos adaptados aos solos de orquestra para fagote.

Principalmente no período romântico, os compositores foram progressivamente aumentando a instrumentação das obras que compunham, muito em parte devido à necessidade de explorar uma panóplia consideravelmente mais alargada de timbres sonoros. Assim, alguns instrumentos foram ganhando destaque pelas suas qualidades particulares, entre os quais o clarinete.

Segundo Eric Hoeprich no 7º capítulo - "1800 to 1843: Astounding innovation and breath-taking virtuosity" - do seu livro *The Clarinet*, editado em Yale em 2008, "Uma grande quantidade de repertório orquestral data deste período [...] as sinfonias de Beethoven, Schubert (exceto a nº 5), Mendelssohn e muitas outras, incluem partes proeminentes para clarinete, em contraste com as obras de Haydn e Mozart pouco tempo antes" (Hoeprich, 2008, p. 154). Este autor sublinha que "os solos de clarinete nos movimentos lentos das sinfonias de Beethoven representam momentos requintados e sinceros" (Hoeprich, 2008, p. 154).

Na obra sinfónica mais desenvolvida de Beethoven, a Nona Sinfonia, sobressai a importância atribuída aos clarinetes: são os primeiros instrumentos de sopro a entrar e, no início do terceiro andamento, *Adagio molto e cantabile*, lindos ecos dão lugar à

melodia completa prevalecendo o timbre dos clarinetes que assume as vozes superiores.

Não obstante, a intrínseca dificuldade de um dos solos para clarinete mais comumente exigidos nos concursos de acesso ao lugar de solista para as orquestras, incluída no Scherzo do *Sonho de uma Noite de Verão* op. 61 de Félix Mendelssohn, a música orquestral para clarinete deste autor é das mais acessíveis, tal como W. H. Stone considera no Dicionário Grove em 1899 - “as partes para clarinete são fascinantes e geralmente não são difíceis” (Stone, 1904, *apud* Hoeprich, 2008, p. 156).

A importância das capacidades expressivas do clarinete, instrumento de sopro da família das madeiras mais recente a integrar a orquestra e a admiração dos compositores desta época pelas suas possibilidades técnicas, estão bem espelhadas no *Grand Traité d'instrumentation* de Hector Berlioz no qual o autor salienta que “não há outro instrumento de sopro que possa produzir um som e deixá-lo morrer tão lindamente quanto o clarinete. Daí sua inestimável capacidade de reproduzir sons distantes, um eco ou o encanto do crepúsculo.” (Berlioz, 1843, *apud* Hoeprich, 2008, p. 157).

Neste seu livro, Eric Hoeprich refere, no 8º capítulo - 1844-1900: The clarinet joins the establishment - que “das valsas e polcas de Johann Strauss às sinfonias de Tchaikovsky, a importância do clarinete era evidente” (Hoeprich, 2008, p. 188). Em relação a Johannes Brahms, destaca que as suas primeiras incursões na música orquestral (opp. 11, 15 e 16) fornecem partes extensas para clarinetes, e na época em que este compositor compôs as suas terceira e quarta sinfonias, opp. 90 e 98 (1883-1885), “os clarinetes dominavam a secção de sopro” (Hoeprich, 2008, p. 188).

5.3. Pergunta de Investigação

No decurso das leituras preliminares, realizadas desde o início deste Mestrado dentro da área de pesquisa do interesse manifestado, foi necessário focalizar com maior rigor a temática, limitando a ideia geral à seguinte pergunta de investigação:

“Poderão os solos de orquestra para clarinete ser utilizados para consolidar as noções pedagógicas básicas da prática do instrumento?”

5.4. Metodologia de Investigação

Tentando coordenar os conteúdos das diversas Unidades Curriculares do curso de Mestrado em Ensino de Música em torno da pesquisa inicial sobre a temática escolhida, optei por aproveitar os elementos do trabalho elaborado no âmbito da Unidade Curricular de Metodologia de Investigação como ponto de partida para estruturar a metodologia de investigação de todo o projeto.

No início da pesquisa sobre a temática do projeto de investigação revelou-se importante verificar a pertinência do tema. Depois de se verificar pertinente, estudou-se o modo como tais conteúdos deveriam ser ensinados e qual o melhor *timing* para o efeito. Para tal, recolheram-se dados de um inquérito direcionado a profissionais do ensino da música e a músicos de orquestra, alguns deles desempenhando as duas funções. Depois dos dados recolhidos, relacionaram-se os métodos de abordagem deste tema indicados pelos profissionais com os diferentes estilos de aprendizagem e aprofundou-se o modo como cada uma destas metodologias poderia ser apresentada aos alunos.

A fim de proceder ao estudo dos estilos de aprendizagem, foi utilizado o artigo de Setareh Beheshti, *Improving studio music teaching through understanding learning styles*, referenciado pela docente da Unidade Curricular de Psicopedagogia da ESML. Nele, a autora defende que “ao identificar o estilo de aprendizagem dominante de um aluno, um professor consegue mais eficazmente desenvolver uma abordagem pedagógica individualizada para cada aluno”²⁵ (Beheshti, 2009).

Para além da pesquisa referida na revisão de literatura, complementei a minha investigação selecionando solos de orquestra atualmente mais requisitados nas provas de clarinete para orquestras de referência. Para tal foram consultados regulamentos de audições de clarinete para o ingresso em orquestras profissionais, nomeadamente na Orquestra Gulbenkian, na Orquestra Nacional de França, na Ópera Nacional de França, na Tonhalle Orchester Zürich e na Orquestra Filarmónica do Québec, bem como de

²⁵ Tradução do autor de “by identifying a student’s dominant learning style, a teacher can more effectively develop an individualized pedagogical approach for each student” (Beheshti, 2009).

orquestras de jovens, tais como a Orquestra de Jovens Gustav Mahler e a Orquestra de Jovens da União Europeia.

Para cada um dos solos de orquestra elaborou-se um modelo que se encontra dividido em cinco secções com vista a tornar mais simples a compreensão de todos os aspetos inerentes a cada solo.

A primeira secção é dedicada à contextualização do compositor, na qual se referem os principais acontecimentos da sua vida tanto pessoal como artística.

De seguida, apresenta-se uma contextualização da obra na qual o solo se insere, onde está presente uma análise de aspetos importantes para a sua compreensão, tais como os motivos que levaram o compositor a escrevê-la e a mensagem que pretende transmitir.

Já a terceira secção será dedicada especificamente ao solo de orquestra, na qual se abordam os aspetos práticos de execução e de interpretação de cada solo, como a harmonia, o fraseado musical e a textura orquestral.

A quarta secção será destinada à criação de exercícios baseados nos princípios da aprendizagem simultânea de forma que o aluno possa desenvolver os aspetos técnicos inerentes ao solo, antecipando, assim, possíveis problemas ou dúvidas de execução relacionados nomeadamente com tonalidade, métrica, figuras rítmicas dominantes, dinâmicas, articulação e interpretação estilística.

Por fim, na quinta secção, de forma que o aluno possa ter referências iniciais do solo ou de modo a consolidar as opções interpretativas, numa perspetiva de exemplificação pedagógica do momento exato do solo com acompanhamento original, apresentam-se três gravações de cada solo interpretado por diferentes orquestras e solistas com sugestões de variedade estilística e qualidade de execução.

5.5. Estilos de Aprendizagem e Métodos de Ensino

Compreender a melhor forma como os alunos aprendem é essencial para a docência. Por esta razão, o professor deve conseguir identificar em cada aluno as melhores formas de lhe transmitir o conhecimento.

De acordo com Setareh Beheshti, o método de ensino mais eficaz nas aulas individuais de música é o sistema representacional – “Este modelo foca-se nos estímulos sensoriais e nos pontos fortes, e as suas três categorias – visual, auditiva, e cinestésica – relacionam-se diretamente com a aprendizagem de um instrumento”²⁶ (Beheshti, 2009).

Revela-se então necessário definir cada uma destas categorias de acordo com a autora:

- O aprendiz visual é caracterizado por reter a informação apenas depois de a ver (efetivamente, alunos que têm memória fotográfica são exemplos de alunos cuja visualização da informação desempenha um grande papel na sua aprendizagem);
- Os alunos poderão ainda reter a informação através da audição, os chamados aprendizes auditivos (um método de ensino que pode ser eficaz com estes alunos, tendo estes uma sensibilidade superior ao nível da audição, é o da gravação de aulas, através do qual o aluno conseguirá, facilmente, compreender aquilo que o professor lhe quer transmitir);
- Os aprendizes cinestésicos aprendem através do movimento ou do toque (estes alunos irão preferir explicações breves por parte do professor, uma vez que terão a necessidade de estar sempre em atividade. Quando devidamente acompanhados durante a sua aprendizagem, são alunos que virão a ter uma técnica do instrumento bem consolidada).

²⁶ Tradução do autor de “This model focuses on the sensory stimuli and strengths, and its three categories – visual, auditory, and kinesthetic/tactile – relate directly to learning a musical instrument” (Beheshti, 2009).

Porém, apesar de cada aluno ter um estilo de aprendizagem predominante, segundo Setareh Beheshti é necessário que estes estilos sejam aplicados conjuntamente já que são a base que é intrínseca à aprendizagem de um instrumento.

Existe o aspeto físico de segurar e trabalhar com o instrumento, a sensibilidade auditiva de ouvir os sons que estão a ser criados e a capacidade visual de ler música e transmitir a mensagem que o compositor está a pedir que o intérprete expresse²⁷ (Beheshti, 2009).

Assim, fazendo a ponte para o inquérito direcionado a profissionais do ensino da música e da performance musical realizado em 2022 no âmbito do meu trabalho de pesquisa para a Unidade Curricular de Metodologia de Investigação, verifica-se que os resultados obtidos se revelaram deveras interessantes. Ressalve-se que neste inquérito participaram 17 profissionais do ensino da música e da performance musical, a maioria solistas da Orquestra Gulbenkian, que responderam a quatro questões que são transversais para o desenvolvimento deste trabalho - a pertinência da introdução do estudo de solos de orquestra no ensino da música, o ciclo de estudos mais indicado para introduzir este conteúdo, os benefícios que o estudo deste repertório trará para o aluno e, por fim, os métodos mais indicados para se estudar os solos de orquestra.

Das opiniões recolhidas sublinham-se os seguintes resultados obtidos:

- “dos 17 profissionais inquiridos todos acreditam ser pertinente a introdução do estudo dos solos de orquestra no ensino da música” (Costa, 2022, p. 10);

- “76.5% dos inquiridos considera ser necessário implementar este estudo antes do ensino superior [e, para alguns,] o ensino básico é o momento certo para se iniciar [o estudo dos solos de orquestra]” (Costa, 2022, p. 10);

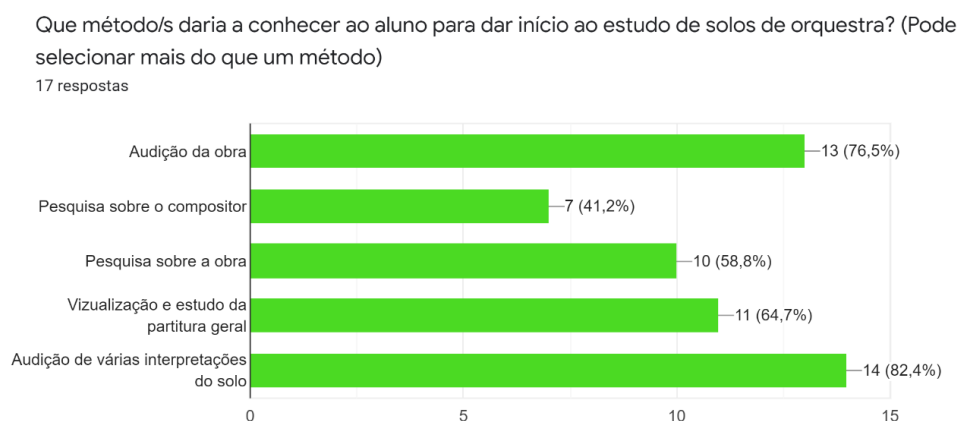
- Na única pergunta de resposta aberta, relativa aos benefícios do estudo de solos de orquestra, a maioria dos inquiridos indicam que o aluno ao começar desde cedo a ter contacto “com este tipo de repertório, abrirá mais rapidamente o seu leque de

²⁷ Tradução do autor de “There is the physical aspect of holding and working with the instrument, the auditory sensitivity of listening to the sounds that are being created and the visual ability to read music and relay the message that the composer is asking the performer to express” (Beheshti, 2009).

conhecimento [no que diz respeito] aos estilos e estética associados a cada compositor e ao próprio domínio técnico do instrumento” (Costa, 2022, p. 11);

- Em relação aos melhores métodos referidos pelos profissionais para estudar este tipo de repertório, tal como se observa na figura 6, verifica-se que ouvir diversas interpretações do mesmo solo é o método predominantemente escolhido, seguindo-se a metodologia de ouvir a obra na íntegra, a visualização e estudo da partitura geral, depois o da pesquisa sobre a obra na qual o solo de orquestra se insere e, por fim, “a pesquisa sobre o compositor que escreveu a obra onde se encontra o excerto em questão” (Costa, 2022, p. 12).

Figura 6 - Respostas à questão quatro do inquérito direcionado a profissionais realizado no trabalho de investigação da Unidade Curricular de Metodologia de Investigação



Fonte: Costa, 2022, p. 13.

Analisando as respostas dadas à última pergunta do inquérito, percebe-se que estes métodos de ensino envolvem a utilização de certas competências por parte dos alunos que são, precisamente, as que estão na base das três categorias (visual, auditiva e cinestésica) dos estilos de aprendizagem, abordadas anteriormente.

Relativamente aos alunos que retêm mais facilmente a informação através da visão, a visualização da partitura e a pesquisa textual acerca do compositor e da obra onde solo

orquestral de clarinete se insere são métodos capazes de ajudar o aluno na aprendizagem do solo, já que este terá diante de si a informação relevante.

De igual modo, tal como se assegura no trabalho de investigação, “as componentes auditivas inerentes ao estudo de um excerto orquestral são as de maior importância” (Costa, 2022, p. 14). Também Douglas Hill acrescenta, no seu livro *Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity, and Horn Performance*,

A audição repetitiva é de vital importância, não só para a compreensão do particular posicionamento e grau de significado do excerto dentro da obra, mas também para a exposição completa do aluno à composição como uma obra de arte, da qual o excerto é apenas uma pequena parte²⁸ (Hill, 2001, p. 158).

Com efeito, “são precisamente (...) aspetos [como o timbre sonoro, as dinâmicas e a musicalidade] que, depois de um estudo técnico do solo, levarão a performance ao patamar superior de execução” (Costa, 2022, p. 14).

Por fim, os chamados aprendizes cinestésicos, devido à facilidade técnica que demonstram com o instrumento, não irão apresentar problemas graves no que diz respeito à execução técnica dos solos de orquestra. Desta forma, o professor poderá até tirar partido desta característica intrínseca para motivar o aluno a aprender novos recursos de execução como, por exemplo, ensinar proveitosas dedilhações alternativas e métodos mais eficazes de respiração e de articulação.

Contudo, sublinha-se a necessidade destas três componentes do sistema representacional serem trabalhadas, sempre que possível, simultaneamente de modo que os alunos atinjam resultados otimizados.

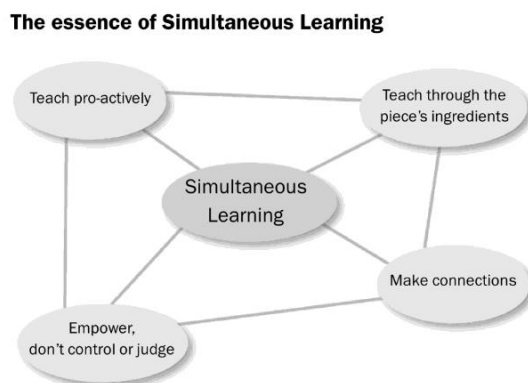
Assim como os diversos estilos de aprendizagem e métodos de ensino devem interligar-se, todas as componentes inerentes à música devem, de igual forma, relacionar-se em

²⁸ Tradução do autor de “Repeated listening is of vital importance, not only for the understanding of the particular (...) excerpt’s placement and degree of significance within the piece, but also for the student’s exposure to the entire composition as a work of art of which the excerpt is only a small part” (Hill, 2001, p.158).

aprendizagem simultânea. Esta noção, desenvolvida por Paul Harris, é explicada no seu livro *Simultaneous Learning The definitive guide*:

De acordo com o autor (v. figura 7), são quatro os princípios que compõem esta noção, descritos do seguinte modo: (1) Ensinamos proactivamente - este é o cerne da aprendizagem simultânea, onde cada atividade é cuidadosamente planeada tendo em conta o que se passou anteriormente e o que vai acontecer a seguir; (2) Ensinamos através dos ingredientes da peça – usa-se todos os ingredientes ou apenas alguns, mediante aquilo que o aluno já compreende; (3) Fazemos conexões com todas as áreas da aprendizagem musical – mistura-se e combina-se estas áreas dependendo do que é relevante no momento, criando-se um tipo de aprendizagem orgânico e compreensível; (4) Fazemos tudo isto de uma forma fortalecedora, não controladora e sem julgamento - apesar de estarmos continuamente a avaliar as respostas dos nossos alunos, a aula, na perspetiva do aluno, não lhe irá parecer uma sucessão de avaliações e, assim, os juízos de valor deverão ser focados na música e na performance e não simplesmente no executante (Harris, 2014).

Figura 7 - Princípios da aprendizagem simultânea expostos por Paul Harris



Fonte: https://www.google.pt/books/edition/Simultaneous_Learning/7hK_DwAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=Simultaneous+learning+paul+harris&printsec=frontcover.

Estes princípios, que corroboram os métodos de ensino dos solos de orquestra sugeridos pelos profissionais anteriormente no inquérito realizado, deixa transparecer a necessidade de se acrescentar um conjunto de exercícios adaptados a cada solo de orquestra de forma a que o seu ensino não seja feito apenas através da correção de

erros de execução, tornando a sua aprendizagem ainda mais contextualizada e envolvente ao antecipar possíveis problemas ou dúvidas de execução técnica, bem como de interpretação.

5.6. Apresentação dos Quatro Solos Orquestrais

5.6.1. Solo de Clarinete da Ópera *Tosca* de Giacomo Puccini

5.6.1.1. Compositor

Giacomo Puccini nasceu em Lucca, cidade italiana, em dezembro de 1858 no seio de uma família que, durante dois séculos, providenciou os diretores musicais da Catedral de San Martino di Lucca. Puccini foi considerado “um dos maiores expoentes do realismo operático”²⁹ (Sartori, 2023).

Foi uma apresentação de *Aida* de Giuseppe Verdi em 1876 que despertou no compositor o interesse pela ópera. Anos mais tarde, em 1882, ainda estudante, Puccini participou num concurso de composição de ópera. Apesar de não ter o vencido, conseguiu reter a atenção do editor Giulio Ricordi com a composição de *Le villi*.

Contudo, G. Ricordi parecia ser o único a acreditar nas capacidades do compositor. Só em 1892, com a composição da ópera *Manon Lescaut*, viria Puccini a estabelecer um ponto de viragem na sua carreira. Efetivamente, “é a psicologia da heroína Manon Lescaut, assim como em obras futuras, que domina a natureza dramática das obras de Puccini”³⁰ (Sartori, 2023). De facto, “entre os escritores que trabalharam nesse libreto estavam Luigi Illica e Giuseppe Giacosa” (Sadie, 1994b, p. 749), os quais também escreveram o libreto das três aclamadas óperas seguintes – *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904).

A ópera *La fanciulla del West* (1910), “estreada no Metropolitan de Nova York, em dezembro de 1910” (Sadie, 1994b, p. 749), foi também vital na carreira do compositor já que serviu de resposta às duras críticas de que Puccini se repetia a cada ópera.

²⁹ Tradução do autor de “one of the greatest exponents of operatic realism” (Sartori, 1998).

³⁰ Tradução do autor de “psychology of the heroine Manon Lescaut, as in succeeding works [that] dominates the dramatic nature of Puccini’s operas” (Sartori, 1998).

A sua última ópera composta, *Turandot* (1924), a única em estilo impressionista, foi deixada inacabada devido ao cancro da garganta que o compositor desenvolveu no fim da sua vida. Arturo Toscanini (1867-1957) dirigiu a produção desta ópera dois anos após a morte de Puccini. O maestro juntamente com Franco Alfano (1875-1954) concluíram a obra a partir dos rascunhos deixados por Puccini, falecido em 1924.

5.6.1.2. Análise da obra

A ópera *Tosca*, composta em três atos, estreou no Teatro Costanzi, em Roma, a 14 de janeiro de 1900.

Todo o drama é baseado na peça *La Tosca* de Victorien Sardou e retrata a intriga política e o romance nos dias das guerras napoleónicas.

É uma obra que se destaca positivamente “por evitar a grandiosidade e pelo pequeno número de árias e ensembles independentes”³¹ (Cantoni & Schwarm, 2014). Além disso, é um dos grandes exemplos do realismo associado a Puccini. Confirma-se que o próprio compositor se deslocou “a Roma para escutar, ao amanhecer, os sinos das diferentes igrejas, anotando os seus intervalos e tonalidades” (Candé, 1995a, p. 281).

A ação da ópera situa-se em Roma, no fim do dia 7 de junho de 1800 e no início do dia seguinte.

ATO I - Igreja de Sant’Andrea della Valle.

Um prisioneiro político, Angelotti, refugiou-se numa capela depois de ter escapado da prisão.

Entretanto, Mario Cavaradossi, um pintor, trabalhava num mural da igreja que deveria retratar Maria Madalena. No entanto, a face da discípula assemelhava-se à de uma mulher que tinha por hábito rezar todos os dias na igreja. Cavaradossi, mais tarde, apercebe-se que essa mulher é a irmã de Angelotti, a qual deixou um vestido e um véu ao irmão para que este pudesse escapar de Roma disfarçado de mulher.

³¹ Tradução do autor de “for its avoidance of grandiosity and its small number of stand-alone arias and ensembles” (Cantoni & Schwarm, 2014).

Angelotti iniciou a fuga, mas, com a pressa, deixou uma peça de roupa da irmã para trás e foi precisamente este o elemento que levou Scarpia, o chefe da polícia, a relacionar todos os factos aquando da busca do fugitivo.

Entretanto, Tosca, amante de Cavaradossi, desconfiava da sua fidelidade para com ela quer devido à semelhança da figura que pintava na igreja com outra mulher, como pelo seu súbito desaparecimento ao tentar salvar Angelotti. Para piorar a situação, Scarpia desperta ainda mais dúvidas em Tosca ao insinuar que o seu amante se tinha envolvido com marquesa de Attavanti, irmã de Angelotti. Tal conclusão foi justificada pelo facto de haver uma peça de roupa pertencente à marquesa no local de trabalho de Cavaradossi. Como tal, “Tosca, chorando, jura vingança e sai”³² (Cantoni & Schwarm, 2014).

ATO II - Apartamento de Scarpia, no Palácio Farnese, mais tarde na noite de 7 de junho de 1800.

Enquanto Scarpia janta, recebe notícias de Spoletta, seu assistente, de que na rusga à Villa de Cavaradossi apenas encontraram o pintor e não o fugitivo. Após o prenderem, Cavaradossi nega o conhecimento acerca do pardeiro de Angelotti e é submetido a um interrogatório com recurso a tortura. Não aguentando mais ouvir o seu amante a ser torturado, Tosca decide contar a Scarpia que Angelotti se encontrava escondido num poço no jardim da Villa.

Entretanto, Scarpia ordena a execução de Cavaradossi. Depois de um rufo de caixa, o chefe da polícia informa que o pintor tem apenas uma hora de vida.

No meio da ação, Spoletta refere que Angelotti, sem aparente alternativa, se tinha suicidado com veneno. Após Tosca suplicar que poupe o amante, Scarpia finalmente concede o pedido com a condição de Tosca se entregar a ele. Mesmo assim, Scarpia ordena uma suposta simulação de execução por fuzilamento de Cavaradossi para que

³² Tradução do autor de “Tosca tearfully vows vengeance and leaves” (Cantoni & Schwarm, 2014).

possa, posteriormente, fugir com Tosca. No entanto, Spoletta entendeu o código do seu chefe para iniciar os preparativos para uma execução real.

A pedido de Tosca, “Scarpia prepara uma nota para que os amantes possam sair do país”³³ (Cantoni & Schwarm, 2014). Contudo, depois de escrever a nota e ao tentar abraçar Tosca, esta espeta-lhe uma faca no peito e sai silenciosamente.

ATO III - Parapeito do Castelo Sant’Angelo na manhã seguinte.

Enquanto os sinos da igreja tocam anunciando o início da manhã, um guarda prepara a execução de Cavaradossi. No entanto, este consegue suborná-lo e o guarda deixa-o escrever uma carta de despedida a Tosca. Ao escrevê-la, devido às inúmeras memórias de amor, este desespera e canta a ária “E lucevan le stelle”, na qual surge o solo de clarinete, anunciando o ambiente dramático do estado de espírito de Cavaradossi.

Entretanto, Tosca corre ao encontro de Cavaradossi e conta-lhe o que sucedeu a Scarpia. Além disso, dá indicações acerca da simulação de fuzilamento que irá acontecer e “instrui Cavaradossi sobre como fingir a sua própria morte”³⁴ (Cantoni & Schwarm, 2014).

O fuzilamento ocorre e Tosca impressiona-se com as brilhantes capacidades de atuação do seu amante ao fingir-se de morto. Esperou até ser seguro e aproximou-se de Cavaradossi para fugirem juntos. Contudo, só quando verifica a ausência de movimento é que Tosca percebe que as balas eram reais e Scarpia a tinha traído.

Em completa agonia e desespero, Tosca “sobe as ameias e, clamando que encontrará Scarpia diante de Deus, salta para a morte”³⁵ (Cantoni & Schwarm, 2014).

³³ Tradução do autor de “Scarpia prepares a safe-conduct note for the lovers so they can leave the country” (Cantoni & Schwarm, 2014).

³⁴ Tradução do autor de “coaches Cavaradossi on how to fake his death convincingly” (Cantoni & Schwarm, 2014).

³⁵ Tradução do autor de “climbs the battlements and, crying out that she will meet Scarpia before God, leaps to her death” (Cantoni & Schwarm, 2014).

Contudo, será necessário avançar até ao c. 2 depois do n.º 12 de ensaio (v. figura 9) para perceber que o tema tocado pelo clarinete irá ser repetido pelo tenor.

Figura 9 - Ária “E lucevan le stelle” da ópera *Tosca* de G. Puccini. Ato III, n.º 12, c. 2-5

The image shows a page of a musical score for the aria "E lucevan le stelle" from the opera Tosca by Giuseppe Puccini. The page is numbered 333 in the top right corner. The score is for measures 2-5 of the aria. The instruments listed on the left are: Cl. in La (two parts), Fag. (Bassoon), Corni in Fa (Horn), Arpa (Harp), CAV. (Tenor), Viol. (Violin), v.º (Viola), and Ve. (Cello/Double Bass). The CAV. part is highlighted with a yellow box. The lyrics under the CAV. part are: "Oh! dolci baci, o languido ca - resse, mentre fremen - to le bol - le forme discolorate dai". Performance instructions include "con grande sentimento", "vivamente", "rit.", "pp", "p", "diviso", and "arco".

Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_\(full_score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_(full_score).pdf), p.27.

A fim de facilitar a análise da ária, para melhor perceber o caráter emotivo desta passagem, apresenta-se o texto original seguido da tradução literal em português (v. quadro 5, na página seguinte). Assim, o clarinetista poderá criar laços metafóricos no que diz respeito à interpretação com pontos expressivos do texto.

Quadro 6 - Versos da Ária “E lucevan le stelle” da ópera *Tosca* de G. Puccini, Ato III

Italiano	Tradução em português
E lucevan le stelle ... ed olezzava la terra stridea l'uscio dell'orto ... e un passo sfiorava la rena ... Entrava ella fragrante, mi cadea fra le braccia.	E reluziam as estrelas E o solo exalava um aroma. Rangia o portão do jardim E um passo leve sobre a areia Ela entrou com o seu perfume E caiu-me nos braços.
O! dolci baci, o languide carezze, mentr'io fremente le belle forme disciogliea dai veli! Svanì per sempre il sogno mio d'amore. L'ora è fuggita, e muoio disperato! E muoio disperato! E non ho amato mai tanto la vita, tanto la vita!	Oh, doces beijos! Oh, suaves carícias! Enquanto eu, trémulo, As belas formas livrava dos véus Esvaneceu-se para sempre o meu sonho de amor. A hora passou e morro em desespero. E morro em desespero E nunca amei tanto a vida! tanto a vida!

Fonte: Elaborado pelo autor

Após uma simples leitura destes versos é perceptível o sofrimento, desespero e sentimento de impotência que dominava Cavaradossi. Na primeira parte da ária o tenor descreve um cenário idílico num jardim no qual Tosca surge e lhe cai nos braços. Em seguida, surge uma descrição de pura paixão carnal imediatamente seguida da percepção de que o seu sonho de amor desapareceu para sempre. Cavaradossi reconhece, ainda, que nunca amou tanto a vida e que vai de facto morrer num profundo desespero.

Todos estes sentimentos são exponenciados pela instrumentação que Puccini escolheu (v. figura 10). Verifica-se um acréscimo constante de vozes ao longo da ária, começando apenas com o clarinete a acompanhar os pensamentos de Cavaradossi, terminando com a orquestra em *tutti* a executar o solo do tenor, conferindo ainda mais carga dramática ao verso “*E non ho amato mai tanto la vita*”.

Figura 10 - Final da Ária “E lucevan le stelle” da ópera *Tosca* de G. Puccini, Ato III

Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_\(full_score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_(full_score).pdf), p.27.

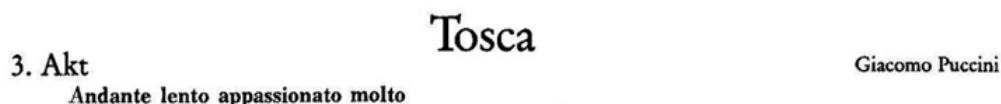
É, de facto, uma passagem da ópera carregada de sofrimento. Como tal, o intérprete terá de ser capaz de transmitir uma antevisão deste carácter aos ouvintes já que o solo de clarinete surge antes, num momento de introspeção de Cavaradossi.

De forma a conseguir-se executar o carácter desejado será necessário ter-se em conta vários aspetos, desde pequenas nuances de articulação, passando por uma escolha adequada de pulsação, até aspetos estilísticos característicos da ópera italiana.

Na verdade, existe diversas formas deste solo ser interpretado, principalmente no que diz respeito ao andamento. Já que a única referência que se encontra escrita é “*Andante, lento appassionato molto*”, e apesar de não ser dada qualquer indicação metronómica

concreta (v. figura 11), percebe-se que o solo deverá ser executado num andamento lento.

Figura 11 - Andamento e caráter do solo de clarinete da ópera *Tosca* de G. Puccini



Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*, p. 20.

Assim, semínima igual a 45 bpm é o andamento que sugiro como referência base para o solo, até porque as três gravações escolhidas (p. 61) para demonstrar as hipóteses interpretativas de execução deste solo reforçam esta minha opção.

São também vários os locais onde são utilizados termos que indicam a oscilação agógica, tais como *affrettando*, *rallentando*, *ritenuto*, *rubando*, *sostenendo* e *sostenendo vagamente*. Sendo certo que há semelhanças entre algumas destas expressões, “cada palavra tem diferentes nuances no seu significado, mas cada compositor interpretou estas nuances à sua própria maneira”³⁶ (Fallows, 2001a).

Apresenta-se a definição para cada um destes termos de forma a possibilitar a melhor compreensão das opções interpretativas:

Affrettando é uma “instrução para aumentar o andamento, com a implicação do aumento da energia nervosa”³⁷ (Fallows, 2001), estando, por isso, também associado um aumento da tensão harmónica.

Rallentando indica a “redução do andamento, frequentemente abreviado para *rall*. No século XVIII a palavra *lentando* era muito comum”³⁸ (Fallows, 2001a), servindo o mesmo propósito.

³⁶ Tradução do autor de “each word has different shades of meaning, but each composer has interpreted these shades in his own way” (Fallows, 2001a).

³⁷ Tradução do autor de “an instruction to increase the tempo, with the implication of increased nervous energy” (Fallows, 2001).

³⁸ Tradução do autor de “a direction to reduce tempo, often abbreviated to *rall*. In the 18th century the form *lentando* was common” (Fallows, 2001).

Ritenuito é “uma instrução que normalmente implica uma desaceleração mais repentina e extrema do que os termos *Rallentando* ou *Ritardando*. É, porém, uma mudança firme para um andamento mais lento, que é então mantido”.³⁹

Rubando é um termo usado nos finais do século XIX como sinónimo de *Rubato*. Assim, a definição de *Rubato* refere-o como uma “alteração expressiva do ritmo ou andamento. Numa fase inicial a melodia era alterada enquanto o acompanhamento mantém um tempo estrito. Uma utilização do termo numa fase mais tardia envolve uma flexibilidade rítmica da substância musical completa”.⁴⁰

Apesar de não se ter encontrado qualquer referência ao termo *Sostenendo*, apresenta-se a definição de *Sostenuto*. David Fallows (2001) considera que este termo tem sido usado tanto para designar um estilo de execução, como para a marcação ou modificação do andamento. É ocasionalmente usado para indicar uma desaceleração do andamento.

Todos estes termos serão compilados e colocados em prática na sugestão de execução que se apresenta na p. 61.

Já no campo do ritmo, existe uma passagem que suscita dúvidas. No c. 4 do n.º 11 de ensaio (v. figura 12) não está escrita qualquer fermata na parte de clarinete.

Figura 12 - Solo de clarinete da ópera *Tosca* de G. Puccini - c. 4 do n.º 11



Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_\(full_score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_(full_score).pdf), p. 25.

³⁹ Tradução do autor de “an instruction normally implying a more sudden and extreme slowing down than by the terms *Rallentando* and *ritardando*. Strictly, however, it is a firm change to a slower tempo, which is then maintained.” Informação recolhida em junho de 2023 em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023525>.

⁴⁰ Tradução do autor de “The expressive alteration of rhythm or tempo. In an earlier type the melody is altered while the accompaniment maintains strict time. A later type involves rhythmic flexibility of the entire musical substance” (Hudson, 2001).

Do mesmo modo, quando o tenor repete o tema no c. 5 do n.º 12 de ensaio (v. figura 13), anteriormente apresentado pelo clarinete, também não se encontra escrita nenhuma fermata.

Figura 13 - Ária “E lucevan le stelle” da ópera *Tosca* de G. Puccini - c. 5 do n.º 12



Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_\(full_score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_(full_score).pdf), p. 27.

Contudo, a dúvida surge uma vez que apesar de não existirem fermatas indicadas na partitura, nas gravações disponíveis verifica-se a execução destas mesmas fermatas quer pelo clarinetista como pelo tenor.

Algo semelhante acontece no fim do solo de clarinete dois compassos antes do n.º 12 de ensaio (v. figura 14) onde não se verifica qualquer fermata escrita.

Figura 14 - Solo de clarinete da ópera *Tosca* de G. Puccini - Dois compassos antes do n.º 12 de ensaio



Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_\(full_score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_(full_score).pdf), p. 26.

Saliente-se, no entanto, a existência da única fermata escrita pelo compositor, quer para o tenor como para toda a orquestra, na sílaba “to” da palavra *amato* do penúltimo verso da ária - *E non ho amato mai tanto la vita*, no c. 1 do n.º 13 de ensaio (v. figura 15).

Figura 15 - Ária “E lucevan le stelle” da ópera *Tosca* de G. Puccini - c. 13 de ensaio

The image displays a page of a musical score for the aria "E lucevan le stelle" from the opera *Tosca* by Giuseppe Puccini. The score is for Act III, scene 13. It includes parts for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. in La), Clarinet in Bb (Cl. in La), Bassoon (Fag.), Bassoon in F (C.Fag. in Fa), Horns (Cora), Trumpets (C.C.), Arpa (Arpa), Oboe and Bassoon (OAV.), Violins (Viol.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The vocal line for the tenor is also present, with lyrics in Italian. A yellow vertical highlight is placed over measure 13, which is marked with a circled number 13. The score includes dynamic markings such as *sf*, *con anima*, *pppppp*, and *affrett.* The tempo and performance instructions include "I. II. *sf*, un poco", "III.", "Sostenuto e cres. con slancio", and "affrett."

Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_\(full_score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_(full_score).pdf), p. 28.

A explicação para este acontecimento é apresentada por David Fuller (2001), o qual refere que a fermata “poderá indicar a suspensão do tempo em notas agudas para o tenor em óperas italianas”.⁴¹ De facto, verifica-se que a dúvida na execução da fermata coincide precisamente com a nota mais aguda da frase musical cantada pelo tenor em ambas as frases musicais (v. figura 13 e 15). No entanto, Puccini ao ter escrito apenas uma fermata no último verso da ária pretende indicar que o clímax do dramatismo acontece, de facto, nesse momento. Em virtude disso, o clarinetista poderá executar ambas as fermatas, não necessariamente com o mesmo valor, e sempre numa

⁴¹ Tradução do autor de “may indicate a suspension of the beat (...) at high notes for the tenor in Italian operas” (Fuller, 2001).

perspetiva de contribuir para fornecer um ambiente ideal para aquele momento. Quer isto dizer que a execução destas fermatas deverá aproximar-se mais de uma nuance de agógica musical do que de uma verdadeira fermata, como é o caso do fim da ária.

Por último, existe um pormenor que, apesar de não se verificar na partitura geral, surge na apresentação do solo no livro *Orchester Probespiel Klarinette Hoheklarinetten/Bassklarinetten* da Edição Peters (v. figura 16).

Figura 16 - Fim do solo de clarinete da ópera *Tosca* de G. Puccini



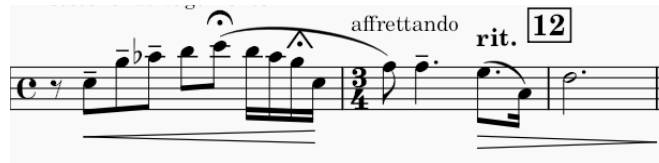
Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_\(full_score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP43372-PMLP50401-Puccini_-_Tosca_-_Act_III_(full_score).pdf), p. 20.

No último tempo do c. 2 antes do n.º 12 de ensaio verifica-se que na terceira semicolcheia está presente um ponto que aumenta a duração da semicolcheia. No entanto, metricamente, a presença deste ponto será considerada um erro, uma vez que se trata de uma passagem escrita num compasso quaternário simples.

A verdade é que sempre que surge este movimento melódico, este está aliado a um galope. Além disso, ao encarar-se este elemento do ponto de vista expressivo e ao considerar-se a parte vocal correspondente (v. figura 15), conclui-se que este confere um carácter ainda mais dramático ao fim do solo já que não serão tocadas quatro semicolcheias de modo linear. Contudo, a Edição Peters ao sugerir que a última nota do compasso é uma semicolcheia, dá a entender que não é suposto executar esta nota demasiado curta.

Assim, na figura 17 propõe-se uma solução para esta passagem que inclui a realização de uma pequena suspensão no Sol₄ de forma que se prolongue ligeiramente a duração desta nota e não se comprometa a duração da última semicolcheia.

Figura 17 - Proposta de execução da figura rítmica apresentada no livro Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten



Fonte: Elaborado pelo autor

5.6.1.4. Exercícios Práticos Baseados nos Princípios de Aprendizagem Simultânea

Do ponto de vista da destreza técnica de execução a grande velocidade, o solo não é de todo difícil. A dificuldade reside verdadeiramente na sua interpretação, o que irá depender fortemente da sensibilidade musical do instrumentista para com as diversas indicações de caráter e de agógica escritas pelo compositor, referidas anteriormente, e sobretudo do controlo da coluna de ar e articulação.

Como tal, há aspetos, nomeadamente ao nível da articulação, que podem ser desenvolvidos para uma ótima execução das pequenas nuances presentes.

Neste solo, para além do *legato*, deparamo-nos com uma articulação predominante, o *tenuto*, que remete para um certo tipo de expressividade momentânea.

Tenuto significa “uma contenção de notas individuais na sua completa duração ou uma completa interrupção da métrica”⁴² (Fallows, 2001). O mesmo autor acrescenta que onde for suposto que as notas sejam mantidas pelo seu valor completo estas têm de ser marcadas *ten.* ou *tenuto*. Contudo, a notação desta articulação também pode passar pela colocação de um traço horizontal por baixo ou por cima da nota em questão.

Para que se consiga atribuir um caráter ainda mais lamentoso e desesperante, para além de toda a sua duração, estas notas deverão ser ligeiramente apoiadas.

Este solo está escrito na tonalidade de Ré m para o clarinete em Lá, o compasso predominante é o $\frac{3}{4}$ e as dinâmicas variam entre o *piano* e o *mezzoforte*. Assim, de

⁴² Tradução do autor de “a holding of individual notes to their full length or a complete interruption of the metre” (Fallows, 2001).

modo a trabalhar as noções pedagógicas necessárias à execução deste solo, procedeu-se à elaboração dos seguintes exercícios:

Figura 18 - Exercícios de articulação e dinâmica elaborados a partir dos elementos presentes no solo de clarinete da ópera *Tosca* de G. Puccini

The image displays two musical exercises for clarinet, each in 3/4 time with a tempo of quarter note = 45. The first exercise features a melodic line with dynamics p, mf, p, mf and tempo markings rall., accel., rall. The second exercise features a similar melodic line with dynamics p, mf, p, mf and tempo markings rall., accel., rall.

Fonte: Elaborado pelo autor

Na figura 18 propõem-se dois exercícios que pretendem que o executante desenvolva ou consolide as noções de articulação, concretamente o *legato* e o *tenuto*, bem como de dinâmica e de agógica musical. O objetivo é o aluno trabalhar a associação das dinâmicas às oscilações de tempo que estão constantemente presentes no solo orquestral.

Em primeiro lugar, o aluno deverá tocar toda a escala em *legato*, assegurando a inexistência de qualquer interrupção do som. Em seguida, com a passagem em *tenuto*, pretende-se que o aluno simplesmente separe as notas com a mínima interrupção possível de som conseguindo, portanto, executar a duração completa de cada nota.

Se não for possível realizar este exercício imediatamente com as dinâmicas indicadas, propõe-se que o aluno execute os exercícios descritos numa dinâmica confortável e vá, progressivamente, tentando cumprir as dinâmicas sugeridas. Alcançando o objetivo, depois ficará ao critério do aluno dilatar o espetro de dinâmicas, bem como oscilar a articulação e agógica no mesmo exercício, ao realizar um *crescendo* do *pianíssimo* ao

fortíssimo e um *diminuendo* do *fortíssimo* ao *pianíssimo*, assim como *rallentando* e *accelerando*.

Consolidando todos os aspetos abordados, apresenta-se, na figura 19, uma transcrição na qual, além de todas as indicações presentes no livro *Orchester Probspiel Klarinette Hoheklarinetten/Bassklarinetten* se incluem também indicações omissas, presentes na partitura geral, os locais problemáticos de respiração,⁴³ bem como as adições de fermatas expressivas abordadas anteriormente e ainda a sugestão de interpretação para o fim do solo. De notar que devem ser tidas em conta todas as definições anteriormente apresentadas no que diz respeito às oscilações agógicas para uma ótima execução do solo.

Figura 19 - Sugestão de execução do solo de clarinete da ópera Tosca

The image shows a musical score for a clarinet solo, divided into three systems. The first system starts with the tempo marking 'Andante lento appassionato molto' and a box containing the number '11'. It includes performance instructions: 'rubando', 'rit.', 'sostenendo', and 'dolcissimo vagamente'. The second system begins with a measure number '5' and includes 'rit.', 'rubando', 'rit.', 'a tempo', and 'stentate'. The third system starts with a measure number '11' and includes 'sostenendo vagamente', 'affrettando', and 'rit.', ending with a box containing the number '12'. The score is written in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Various articulation marks like accents and slurs are present throughout the piece.

Fonte: Elaborado pelo autor

⁴³ As respirações indicadas com o símbolo ✓ são necessárias para a execução do solo. Contudo, a respiração marcada com o símbolo V no c. 3 do n.º 11 de ensaio deverá ser realizada num caso de extrema necessidade já que a sua execução irá quebrar o sentido da frase musical.

5.6.1.5. Sugestões Interpretativas

As sugestões interpretativas que se seguem foram selecionadas com o propósito de fornecer ao ouvinte três interpretações distintas, não só do solo de clarinete, como também da ária cantada pelo tenor.

Assim, apresentam-se duas gravações da The Metropolitan Orchestra, de 1978 e 2013, e uma da New Philharmonia Orchestra, que data de 2005. As vozes que interpretam a personagem de Mario Cavaradossi são reconhecidas mundialmente e tidas como referência no meio operático. Com efeito, considerou-se fundamental dar a conhecer aos ouvintes as interpretações de Luciano Pavarotti, Plácido Domingo e Roberto Alagna, respetivamente.

Quadro 7 - Sugestões interpretativas do solo de clarinete da ópera *Tosca* de G. Puccini

Link na internet	Localização do solo	Orquestra	Ano da gravação
https://www.youtube.com/watch?v=EAqHQMx7GHY	0:05 / 3:57	The Metropolitan Orchestra	1978
https://www.youtube.com/watch?v=5-AF1T4OehM	0:01 / 2:57	New Philharmonia Orchestra	2005
https://youtu.be/7NeaTljudHQ	0:07 / 3:09	The Metropolitan Orchestra	2013

Fonte: Elaborado pelo autor

5.6.2. Solos de Clarinete do 1º e 2º andamentos da *Sinfonia N.º 6* de Ludwig van Beethoven

5.6.2.1. Compositor

Ludwig van Beethoven nasceu em dezembro de 1770 na cidade de Bonn, Alemanha, no seio de uma família já ligada à música. Começou a aprender música com o seu pai, Johann van Beethoven (1740-1792), cujo uso de métodos extremos de educação acredita-se ter moldado largamente a personalidade do filho.

Os seus primeiros passos como compositor deram-se aquando do falecimento do então imperador romano, “Joseph II” em 1790, em memória do qual L. van Beethoven foi encarregue de compor a *Cantata on the Death of Emperor Joseph II*.

Dois anos depois, decidiu voltar para Viena e dedicou-se exaustivamente ao estudo do piano com Joseph Haydn (1732-1809), de composição vocal com Antonio Salieri (1750-1825) e de contraponto com Johann Albrechtsberger (1735-1809). Rapidamente, Beethoven ficou conhecido como um virtuoso pianista “que tinha tanto paixão, brilho e fantasia quanto profundidade de sentimento” (Sadie, 1994, p. 88).

Aquando da mudança do século, Beethoven compôs a sua primeira sinfonia na qual demonstrou o completo domínio das estruturas formais desenvolvidas por W. A. Mozart e J. Haydn.

A surdez que surgiu em Beethoven mudou por completo a sua vida. No outono de 1802, escreveu o atualmente designado de *Testamento de Heiligenstadt*, dirigido a seus dois irmãos, no qual descreve a “sua profunda infelicidade com essa aflição, em termos sugerindo que ele via a morte próxima” (Sadie, 1994, p. 88).

O auge das suas composições deu-se, curiosamente, depois da escrita do *Testamento*, entre 1803 e 1812, período no qual compôs a sua única ópera, *Fidélis*, seis sinfonias, entre as quais se encontra a *Sinfonia N.º 6*, também conhecida como *Pastoral*, vários concertos e diversas obras de música de câmara.

O legado musical que Beethoven deixou na música é frequentemente equiparado ao de William Shakespeare (1564-1616) no âmbito da literatura, na medida em que supera os limites da capacidade humana.

5.6.2.2. Análise da obra

A *Sinfonia N.º 6*, foi “executada pela primeira vez em público a 22 de Dezembro de 1808, em Viena, no Theater an der Wien” (Tranchefort, 1998, p. 58) precisamente no mesmo concerto em que estreou a sua *Sinfonia N.º 5*.

No entanto, a *Pastoral* distingue-se da anterior sinfonia não só pelo seu carácter maioritariamente otimista, mas também pela presença de uma sequência de cenas que a música pretende transmitir. Beethoven conseguiu algo poético com a escrita da *Pastoral* – “Esta paisagem parece ter sido composta por Poussin e desenhada por Miguel Ângelo, escreveu Berlioz” (Candé, 1990b, p. 113).

Os primeiros esboços desta sinfonia datam de 1802, se bem que a sua real composição tenha sido realizada posteriormente, nos verões de 1807 e 1808, em Heiligenstadt. O compositor refugiava-se em ambientes rurais onde a sua mente podia descansar e focar-se exclusivamente na arte de compor. Neste período compôs a quinta e a sexta sinfonia, uma sonata para violoncelo e dois trios de piano.

O primeiro andamento, intitulado *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* (Despertar de impressões joviais ao chegar ao campo), invoca uma ideia “de um passeio feliz através dos campos e bosques povoados de pássaros, ao longo do rio” (Candé, 1994b, p. 112). Começa de uma forma pouco usual, no qual o tema terá sido inspirado numa “melodia popular da Boémia” (Tranchefort, 1998, p. 58). Posteriormente, os fragmentos apresentados no início vão sendo progressivamente desenvolvidos até à apresentação do tema principal.

Apesar do andamento ter sido escrito sob a forma sonata, que constituía a norma numa sinfonia clássica, Beethoven usou uma técnica muito própria. Em vez de as ideias apresentadas inicialmente serem desenvolvidas na secção destinada para o efeito, Beethoven optou por desenvolvê-las à medida que as apresentava.

No segundo andamento, *Szene am Bach* (Cena à beira do regato), “revelam-se algumas intenções descritivas, ou puramente imaginativas: pelo menos a do ‘murmúrio do regato’, pretexto para o motivo principal, e a de cantos de pássaros no fim do andamento” (Tranchefort, 1998, p. 59). De facto, pode-se imaginar a presença de várias aves como o “rouxinol, a codorniz e o cuco, que se ouvem até ao fim” (Candé, 1994b, p. 113) junto de um riacho calmo, que são evocadas pelos instrumentos das madeiras da orquestra.

Já no terceiro andamento, *Lustiges Zusammensein der Landleute* (Alegre reunião de camponeses), Beethoven invoca a presença humana. Em vez de escrever um Minueto ou um Trio, tal como era esperado numa sinfonia clássica, Beethoven compõe um *Scherzo* tão rápido que os três tempos do compasso ternário têm de ser sentidos a um. Desta forma, em vez de uma dança formal para a corte, o compositor escreveu uma dança dirigida para a gente do povo.

No quarto andamento *Gewitter, Sturm* (Trovoada, Tempestade) percebe-se que o encontro do terceiro andamento é interrompido por uma mudança do tempo. É evidente um carácter de raiva, especialmente representado pelos metais e pela percussão até que, “quando se estabelece, num claro dó maior, um amplo e sereno motivo nos segundos violinos e oboés, uma longa escala ascendente das flautas – *dolce* – dissipa as últimas nuvens e prepara a entrada do *Alegretto* conclusivo” (Tranchefort, 1998, p. 59).

É precisamente aqui que se verifica mais uma grande diferença em relação à estrutura formal de uma sinfonia escrita até então, a adição de um quinto andamento. Assim, no quinto e último andamento, *Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm* (Canto dos pastores. sentimentos de satisfação e reconhecimento depois da tempestade), o clarinete e a trompa expõem o *Canto dos Pastores*, tema que é posteriormente desenvolvido pela orquestra e que consiste, segundo Roland de Candé (1994b, p. 113) numa “contemplação tranquila de uma natureza novamente luminosa”.

5.6.2.3. Solo de Clarinete do 1º and. da Sinfonia N.º 6 de Ludwig van Beethoven

5.6.2.3.1. Aspectos Práticos de Execução e de Interpretação

O solo do 1º and. da sinfonia encontra-se dividido em duas partes. A primeira inicia-se no c. 418 e termina no c. 438 e a segunda tem início no c. 476 e acaba no c. 492. O subtítulo presente no primeiro andamento *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* (v. figura 20), que significa *Despertar de impressões joviais ao chegar ao campo*, indica imediatamente um caráter leve e alegre.

Figura 20 - Solo de clarinete do 1º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven

Sinfonie Nr. 6
F-Dur/F major („Pastorale“)

1. Satz
Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande
Allegro ma non troppo (♩ = 66)

L. van Beethoven
op. 68

Edition Peters Nr. 8661 31816 © 1991 by C. F. Peters

Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*, p. 3

Aliás, a melodia que se observa nos primeiros compassos do solo (v. figura 21) é a predominante ao longo de todo o primeiro andamento e caracteriza-se pela sua extrema simplicidade.

Um dos aspectos que vai influenciar largamente a sensação de fluidez e naturalidade na execução do solo é precisamente o fraseado musical, que será analisado recorrendo a aspectos como harmonia e orquestração.

Considerando-se o excerto da primeira parte do solo apresentado na figura 21, observa-se que as três colcheias iniciais são uma anacruse para o compasso seguinte. Como tal, a frase deverá ser direccionada até ao Sol₄, podendo ser construída com o auxílio da linha dinâmica sugerida a vermelho na figura abaixo.

Figura 21 - Fraseado do solo de clarinete 1º and. (1ª parte) da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven, cc. 418-421



Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*, p. 3.

Observa-se ainda que os cc. 426 e 427 (v. figura 22 da página seguinte), tocados juntamente com a flauta, são um eco tímbrico exposto pelos violinos nos dois compassos anteriores. Assim, estes dois compassos funcionam como uma ponte tímbrica para a linha melódica que se inicia no c. 428.

Figura 22 - Fraseado do solo de clarinete 1º and. (1ª parte) da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven, cc. 418-432

Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_\(ed._Unger\)_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_(ed._Unger)_(etc).pdf), pp. 27, 28

Seguindo um princípio de frasear de dois em dois compassos, intenção indicada pelo compositor pela forma como orquestrou este momento (v. figura 22), nos cc. 430 e 434 o clarinete, assim como os fagotes, toca a 5ª perfeita do acorde de Sib M (Sol no clarinete em Sib), enquanto nos cc. 432 e 436, apesar do acorde ser o mesmo, o clarinete toca a

fundamental (Dó no clarinete em Sib), duplicado pelas cordas que executam a “pedal” de Sib. Na verdade, este movimento ondulatório de dois em dois compassos confere pontos de tensão ao início dos cc. 430 e 434, e de relaxamento ao início dos cc. 432 e 436, os quais o clarinetista deverá conseguir retratar utilizando as sugestões dinâmicas a vermelho na figura 23.

Figura 23 - Fraseado do solo de clarinete 1º and. (1ª parte) da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven, cc. 428-478



Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinette/Bassklarinette*, p. 3

Por último, nesta secção, considero importante fazer referência ao modo como termina o excerto (v. figura 24).

O Ré₄ do clarinete do c. 438, apesar de ser a última nota do solo, não conclui a frase musical. Na verdade, do ponto de vista harmónico, percebe-se que esta última nota é a fundamental do acorde de Dó M, dominante de Fá M, o que não confere um carácter resolutivo. Efetivamente, a flauta, o oboé e o fagote continuam a mesma sequência rítmica do clarinete, dando continuidade à frase nos dois compassos seguintes, culminando finalmente na tonalidade de Fá M no c. 440.

Figura 24 - Continuidade do fraseado do solo de clarinete 1º and. (1ª parte) da Sinfonia N.º 6 de L. van Beethoven



Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_\(ed._Unger\)_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_(ed._Unger)_(etc).pdf), pp. 28, 29

Como tal, o clarinetista deverá executar o fim deste solo de forma que transmita a ideia de continuidade de frase. Um exercício que certamente ajudará o aluno a conseguir o efeito desejado é, no fim do solo de clarinete, continuar a tocar a parte executada pelas restantes madeiras, percebendo assim que não poderá “deixar cair a frase” no local onde o solo de clarinete termina (v. figura 25).

Figura 25 - Exercício de continuidade de frase baseado nos elementos posteriores ao solo de clarinete do 1º and. da Sinfonia N.º 6 de L. van Beethoven



Fonte: Elaborado pelo autor

Na segunda parte do solo do primeiro andamento da sinfonia (cc. 476 a 492) o caráter mantém-se inalterado, prevalecendo a ideia de fluidez musical. São prevenidas inesperadas oscilações de tempo pelo facto de haver um ritmo de colcheias constante tocado pelo fagote ao mesmo tempo que o clarinete, a partir do c. 479, executa tercinas (v. figura 26).

Figura 26 - Solo de clarinete do 1º and. (2ª parte) da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven, cc. 471-485

The image displays two systems of a musical score for the Clarinet Solo in the first movement of Beethoven's Symphony No. 6. The first system (measures 471-485) shows the Clarinet (Cl.) part highlighted in yellow and the Bassoon (Fg.) part highlighted in red. The second system (measures 480-485) shows the Clarinet (Cl.) part highlighted in yellow and the Bassoon (Fg.) part highlighted in red. The Clarinet part in the second system is marked 'a once'. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor. (F)), Violin (Vl.), Viola (Via.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.).

Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_\(ed._Unger\)_etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_(ed._Unger)_etc).pdf), pp. 31, 32

Esta ideia é conseguida através condução da frase musical até ao Dó₄ em *forte* (v. figura 27). Para tal, em fase de estudo, o executante poderá tocar as colcheias Lá₃ e o Si₃ (c. 477 e c. 478, respetivamente) como se de semínimas se tratassem, de modo que tenha a perceção da continuidade da coluna de ar e, por conseguinte, da direção da frase.

Figura 27 - Fraseado do solo de clarinete do 1º and. (2ª parte) da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven



Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*, p. 3

Posteriormente, quando iniciam as tercinas, é importante apoiar o primeiro tempo dos cc. 479, 483, 485 e 487 nos quais o clarinete toca Dó₄, a sétima do acorde de sétima da dominante de Fá M, o qual resolve no primeiro tempo do compasso seguinte para a fundamental do acorde da tônica (Fá M). Nesta alternada dicotomia harmónica – dominante (*forte*), tônica, dominante (*forte*), tônica - faz todo o sentido, sobretudo nos cc. 484 e 486, que haja um relaxamento de tensão, traduzido num ligeiro *diminuendo* conforme se observa a vermelho na figura 28.

Figura 28 - Solo de clarinete do 1º and. (2ª parte) da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven, cc. 479-492

The image shows a page of a musical score for the Clarinet Solo in the first movement of Beethoven's Symphony No. 6, measures 479-492. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor (F), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Viola, and Cello/Double Bass (Vc. Cb.).

Measures 480-482 are marked with *dolce*. Measure 481 has a *p* dynamic marking. Above measures 480, 482, and 483, there are boxes labeled 'V7' and 'I' indicating harmonic structure. Yellow boxes highlight the Clarinet part in measures 480, 482, and 483. Red arrows point to specific notes in measures 481 and 490.

Measures 489-492 are marked with *dim.* (diminuendo). Measure 490 has a *pp* dynamic marking. Above measures 489 and 490, there are boxes labeled 'I' and 'V7'. Yellow boxes highlight the Clarinet part in measures 489 and 490.

Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_\(ed._Unger\)_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_(ed._Unger)_(etc).pdf), p. 32

O solo termina com um desafiante *fade-out* num movimento repetido que se efetua desde o *forte* até ao *pianíssimo* sobre o arpejo do acorde da tónica (v. figura 29). Efetivamente, revela-se necessário conjugar diversos aspetos, entre os quais a homogeneização do som em todos os registos e a existência de pressão de ar suficiente, para que o *diminuendo* seja feito de forma orgânica e equilibrada.

Figura 29 - Fim do solo de clarinete do 1º and. (2ª parte) da Sinfonia N.º 6 de L. van Beethoven



Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*, p. 3

Para se conseguir o efeito desejado, sugere-se que o estudante comece por executar a passagem numa dinâmica confortável, em *legato*, para garantir a existência de pressão de ar suficiente, e quando não se verificarem interrupções entre as notas sugere-se que o aluno repita a passagem, mas desta vez articulando em *tenuto*. Quando se sentir confortável, deverá começar a encurtar a articulação e, por fim, adicionar a execução do *diminuendo*, sempre consciente da pressão de ar utilizada.

5.6.2.3.2. Exercícios Baseados nos Princípios de Aprendizagem Simultânea

Aspetos como uma articulação clara, boa qualidade de som, diferenciação de dinâmicas e musicalidade serão os ingredientes a levar em conta na preparação performativa deste solo.

Tendo por base a tonalidade de Sol M, um primeiro exercício será orientado de forma que o aluno se foque na articulação e na homogeneidade do som.

Desta forma, espelhando o caráter alegre e leve do andamento, verifica-se que uma articulação curta, mas não seca, e ressonante, associada à sílaba “Ta”, é a mais apropriada para este solo. O aluno deverá realizar o exercício sempre com bastante pressão de ar, conseguindo assim um som homogêneo desde o registo mais grave até ao mais agudo.

Adicionando, em aprendizagem simultânea, o trabalho da gradual linha dinâmica no fraseado, sugere-se que o aluno inicie o exercício em *piano* e cresça até *forte* até à nota mais aguda do exercício, voltando progressivamente na descida à dinâmica original. Em seguida, propõe-se a realização das dinâmicas no sentido oposto - começar em *forte* e diminuir até *piano* até à nota mais aguda e, em seguida, crescer até *forte* até à nota mais grave (v. figura 30).

Figura 30 - Exercícios de aprendizagem simultânea (graus conjuntos) para o solo de clarinete do 1º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven

The musical score for Figure 30 is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music, each with a melodic line on top and a bass line on the bottom. The melodic line features eighth-note triplets. The first system starts with a dynamic marking of *pp* and ends with *f*. The second system starts with *f* and ends with *pp*. A checkmark is placed above the final note of the second system.

Fonte: Elaborado pelo autor

Quadro 8 - Sugestões interpretativas do solo do 1º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven

Link na internet	Localização do solo	Orquestra	Ano da gravação
https://www.youtube.com/watch?v=nXgBtAD5daM	10:24 (1ª Parte), 11:29 (2ª Parte) / 48:18	Wiener Philharmoniker	1981
https://youtu.be/6yc7W-OhD04	11:26 (1ª Parte), 12:32 (2ª Parte) / 45:35	Orchestre National de France	2014
https://www.youtube.com/watch?v=xWDIwsfgQnE	9:43 (1ª Parte), 10:43 (2ª Parte) / 46:26	Frankfurt Radio Symphony	2021

Fonte: Elaborado pelo autor

5.6.2.4. Solo de Clarinete do 2º and. da Sinfonia N.º 6 de L. van Beethoven

O solo de clarinete do 2º and. da sinfonia tem início no c. 69 e termina no c. 77 (v. figura 32) com o subtítulo *Szene am Bach*, que literalmente significa *Cena à beira do regato*.

Figura 32 - Solo de clarinete do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven, cc. 69-77

2

2. Satz
Scene am Bach
Andante molto moto (♩ = 50)

69 I in B

72

75

cresc.

p

Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*, p. 4

5.6.2.4.1. Aspectos Práticos de Execução e Interpretação

Recorrendo às indicações do compositor no início do andamento (*Cena à beira do regato*), pode-se retirar duas ilações: a forma fluente como o solo deverá ser executado e o ambiente calmo do próprio ambiente do solo, descrevendo o modo como a água se move num regato.

Na execução do solo em orquestra esta fluidez musical é conseguida através da textura do acompanhamento ao solo de clarinete, realizada através de três linhas distintas que se complementam. A passagem inicia-se com o arpejo descendente em *legato* dos fagotes e, imediatamente depois da última nota deste arpejo, começa o solo de clarinete em anacruse para o compasso seguinte (v. figura 33). Constata-se ainda que nesse primeiro tempo do c. 70 as violas tocam um arpejo ascendente, elemento que constitui o elo entre o clarinete e o fagote para o motivo seguinte. Além do motivo executado por estes dois instrumentos, existe um outro que se caracteriza pelo movimento constante

de semicolcheias nos segundos violinos e violoncelos que serve a metáfora do movimento líquido da água a deslizar no regato.

Figura 33 - Solo de clarinete do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven com respectivo acompanhamento

Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_\(ed._Unger\)_etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_(ed._Unger)_etc).pdf), p. 54

No desenvolvimento do solo, c. 73, verifica-se a existência uma longa frase melódica na qual existe uma constante mudança de harmonia. Analisando a partitura, constata-se que tal mudança acontece de dois em dois tempos de Mib M para $Láb$ M, sendo por isso

necessária a condução da frase musical para o primeiro tempo dos cc. 73 e 74, tal como é sugerido a vermelho na figura 34. Ressalve-se ainda a necessidade de o clarinetista realizar uma profunda respiração entre o terceiro e o quarto tempo do c. 74 de modo que seja possível executar o restante solo numa só respiração.

Figura 34 - Mudanças de harmonia do solo de clarinete do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven, cc. 72-75

The image displays a musical score for the clarinet solo in the second movement of Beethoven's Symphony No. 6, measures 72-75. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor (B), Violin (Vl.), Viola (Vla.), String Violin (S-Vc.), and String Bass (Vc. Cb.). The clarinet part is the focus, with two yellow boxes highlighting the harmonic changes at measures 73 and 74. Red arrows point to the clarinet's melodic line in measure 74. Labels 'Mi b M' and 'Lá b M' are placed below the score to indicate the harmonic changes.

Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_\(ed._Unger\)_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_(ed._Unger)_(etc).pdf), pp. 55, 56

Imediatamente depois, verifica-se um aumento de tensão dinâmica e harmónica (Mi b M, Lá dim, Ré dim e Mi b M), durante todo o compasso seguinte, assim como um

movimento ascendente na maioria das vozes (v. figura 35). Como tal, o fraseado deverá ser realizado até ao fim do compasso que acaba por ser subitamente interrompido pelo retorno ao *piano* no c. 76.

Figura 35 - Aumento da tensão dinâmica e harmónica no c. 75 do solo de clarinete do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven

The image displays two systems of a musical score for the second movement of Beethoven's Symphony No. 6. The top system shows measures 74 and 75, with the clarinet part (Cl.) highlighted in yellow. A red arrow points to the end of the phrase in measure 75. The bottom system shows measures 75 and 76, with the clarinet part again highlighted in yellow. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor (B), Violin I (VI.), Viola (Vla.), String Ensemble (S.Vc., Vc., Cb.), and Contrabass (Cb.). The score shows a dynamic increase from piano to fortissimo in measure 75, followed by a return to piano in measure 76.

Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_\(ed._Unger\)_etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_(ed._Unger)_etc).pdf), p. 56

Finalmente, revela-se também necessário fazer referência ao modo como termina o solo do segundo andamento, um *trilo* sem a nota de resolução na voz do clarinete. Em vez

disso, existe uma mudança de harmonia que apenas é resolvida dois compassos mais tarde para Sol^b M, tal como se observa na figura 36.

Figura 36 - Fim do solo de clarinete do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven

The image displays a page of a musical score for the end of the clarinet solo in the second movement of Beethoven's Symphony No. 6. The score is arranged in two systems. The left system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor (B), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Violoncello (S-Vc.), and Contrabasso (Vc. Cb.). The right system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (S-Vc.), and Contrabasso (Vc. Cb.). The clarinet part is highlighted in yellow. The violin parts are highlighted in blue and green. The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc.), articulation (pizz., arco), and performance instructions (1., cresc.).

Fonte: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_\(ed._Unger\)_etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP516705-PMLP1595-Beethoven_-_Symphony_No.6_Mvt.I_(ed._Unger)_etc).pdf), pp. 56, 57

Aqui também o clarinetista deverá transmitir a ideia de que a melodia continua para além do solo de clarinete. Para tal, revela-se oportuno neste local criar um exercício semelhante àquele do fim do primeiro andamento. O aluno deverá executar o trilo tal como está escrito no solo e ainda acrescentar o motivo tocado pelos segundos violinos seguido do motivo continuado pelos primeiros violinos, tal como se sugere na figura 37.

Figura 37 - Exercício de continuidade de frase baseado nos elementos posteriores ao solo de clarinete do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven



Fonte: Elaborado pelo autor

5.6.2.4.2. Exercícios Práticos Baseados nos Princípios de Aprendizagem Simultânea

Escrito para o clarinete em Sib na tonalidade de Fá M, verifica-se a importância de trabalhar dois aspetos fundamentais – a articulação e a noção de estabilidade de tempo.

Neste solo do segundo andamento estão maioritariamente presentes dois tipos de articulação – o *legato* e o *staccato*. Contudo, o *staccato* necessário neste andamento é substancialmente diferente daquele utilizado para o solo do primeiro andamento. Não deverá ser tão curto, mas sim mais aveludado. Esta articulação realiza-se com a posição da língua um pouco mais encurvada, entre a sílaba “Ta” e a sílaba “Da”.

Assim, numa primeira instância sugere-se a realização do exercício apresentado na figura 38 em *legato*, mais uma vez assegurando pressão de ar suficiente de modo que não existam interrupções entre as notas. Posteriormente, solicita-se a realização do exercício com a articulação acima descrita, começando numa dinâmica confortável para o aluno, em simultâneo com um decréscimo progressivo da dinâmica.

Figura 38 - Exercício de aprendizagem simultânea para o solo de clarinete do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven



Fonte: Elaborado pelo autor

No que diz respeito à estabilidade do tempo, poderá existir alguma tendência para oscilar a pulsação devido à existência de um silêncio de grande duração entre as três primeiras intervenções do solista, executadas num carácter calmo.

Para evitar que tal aconteça, e aproveitando para consolidar a continuidade das frases e reforçar a articulação pretendida, em conjunto com o uso do metrônomo, propõe-se a execução do seguinte exercício (v. figura 39), respeitando sempre as noções de tempo, dinâmica e articulação abordadas. Caso seja necessário, o aluno poderá executar as respirações indicadas nos cc. 3 e 5 do exercício.

Figura 39 - Exercício de estabilidade de tempo e continuidade de frase baseados nos elementos do solo de clarinete do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven



Fonte: Elaborado pelo autor

Por último, é importante abordar a execução performativa dos dois grupetos anteriores (o primeiro a começar na nota auxiliar inferior e o segundo com a nota auxiliar superior,

v. figuras 40 e 41, respetivamente) e da apogiatura. Estas figuras podem, por vezes, causar confusão no que diz respeito ao momento em que devem ocorrer.

Neste caso em particular propõe-se que sejam tocadas antes do tempo, conforme descrito na figura 40.

Este grupeto torna-se particularmente difícil por ter de ser executado de forma muito rápida, mas sem perder o carácter de embelezamento da melodia. Por essa razão, sugere-se que comece por se praticar com uma pulsação à colcheia igual a 70 bpm até se chegar à velocidade sugerida na partitura de semínima com ponto igual a 50 bpm (colcheia igual a 150 bpm).

Figura 40 - Interpretação do grupeto anterior do solo de clarinete do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven, cc. 70 e 71

Exemplo: 

Interpretação: 

Fonte: Elaborado pelo autor

Quanto ao segundo grupeto anterior (v. figura 41), devido à figura antecedente ser uma semínima com ponto, este poderá ser executado um pouco mais lentamente, tal como se sugere de seguida. Se necessário, o aluno deverá praticá-lo seguindo a mesma metodologia aplicada no exemplo anterior.

Figura 41 - Interpretação do grupeto anterior do solo de clarinete do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven, c. 73



Fonte: Elaborado pelo autor

No que diz respeito à execução da apogiatura do c. 74 do solo, esta deverá ser executada brevemente antes do quarto tempo do compasso (v. figura 32).

5.6.2.4.3. Sugestões Interpretativas

Quadro 9 - Sugestões interpretativas do solo do 2º and. da *Sinfonia N.º 6* de L. van Beethoven

Link na internet	Localização do solo	Orquestra	Ano da gravação
https://youtu.be/6yc7W-OhD04	19:32 / 45:35	Orchestre National de France	2014
https://www.youtube.com/watch?v=nXgBtAD5daM	19:24 / 48:18	Wiener Philharmoniker	(s.d.)
https://www.youtube.com/watch?v=xWDIwsfgQnE	17:47 / 46:26	Frankfurt Radio Symphony	2021

Fonte: Elaborado pelo autor

5.6.3. Solo de Clarinete do *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* de Felix Mendelssohn

5.6.3.1. Compositor

Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy nasceu em 1809 na cidade de Hamburgo no seio de uma família judia “de banqueiros, artistas e intelectuais de estirpe” (Sadie, 1994a, p. 593).

Começou a aprender piano com apenas dois anos de idade em Berlim com Ludwig Berger (1777-1839) tendo mais tarde aprofundado com seus conhecimentos com a pianista Marie Bigot (1786-1820) em Paris.

A partir de 1819 Mendelssohn integrou a *Singakademie* e começou a compor de forma exaustiva. Anos mais tarde, compôs uma das suas mais conhecidas obras, *Overture to a Midsummer Night's Dream*, a qual Robert Schumann (1810-1856) definiu como um derramamento de juventude. De facto, de acordo com Sadie (1994a, p. 594), as influências da poesia de Johann Goethe (1749-1832), bem como as traduções de W. Shakespeare feitas por Friedrich Schlegel (1772-1829) estão bem presentes na música escrita pelo compositor na sua juventude.

Ainda nesta academia tornou-se maestro e, após dirigir a Paixão Segundo S. Mateus, muitas grandes oportunidades surgiram para se apresentar com esta função. Na verdade, ao longo dos anos, Mendelssohn conciliou a sua vida de compositor com a direção.

Após enormes sucessos também com *Lieder ohne Worte*, Mendelssohn conseguiu o ilustre lugar de maestro da *Gewandhaus Orchestra* em *Leipzig*.

Outro grande feito do maestro e compositor foi a fundação do Conservatório de *Leipzig*⁴⁴ em 1843. Tornou-se o diretor da instituição e transformou a cidade no centro da música da Alemanha na época.

⁴⁴ Atualmente conhecido como *Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy” Leipzig*.

5.6.3.2. Análise da obra

A obra *Sonho de Uma Noite de Verão* é uma série de peças escritas em torno de uma das mais famosas comédias de William Shakespeare, *Midsummer Night's Dream*, tratando-se, por isso, de um dos mais famosos exemplos de música incidental já escritos.

O compositor familiarizou-se com a obra de Shakespeare ainda jovem ao ler traduções das suas obras em alemão elaboradas por F. Schlegel. Desta forma, com apenas dezassete anos, Mendelssohn sentiu-se inspirado para escrever uma peça que pudesse capturar a atmosfera de comédia do famoso escritor.

A *Abertura* foi então estreada em 1827, cujo concerto coincidiu com a primeira vez que Mendelssohn se apresentou em público. Mais tarde, “a pedido expresso do rei da Prússia, Frederico-Guilherme IV” (Tranchefort, 1998a, p. 477), o compositor continuou a escrita da obra do *Sonho de Uma Noite de Verão*. Assim, além da abertura compôs mais 13 peças, entre as quais o *Scherzo* logo após o primeiro ato da peça teatral, estreando em outubro de 1843 em Potsdam.

De forma a perceber o papel do *Scherzo* na ação da peça teatral, é necessário perceber o enredo da obra de Shakespeare.

O duque de Atenas, Theseus, conquistou a rainha amazona, Hippolyta, e estão prestes a casar-se. Enquanto isso, dois amantes, Hermia e Lysander, procuram refúgio numa floresta perto de Atenas, quando o pai de Hermia exige que esta case com Demetrius.

Uma outra personagem, Helena, na esperança de cair nas boas graças de Demetrius, conta-lhe o paradeiro dos dois amantes e este segue-os até à floresta.

A floresta onde eles se encontram está repleta de fadas que vieram para o casamento do duque. Oberon, o rei das fadas, discute com a sua rainha, Titania, e ordena o seu servo Puck que deixe cair sumo mágico nos olhos da rainha enquanto esta dorme. A sua intenção é castigá-la por desobediência, fazendo com que ela se apaixone perdidamente por qualquer pessoa ou criatura que ela veja ao acordar.

Constatando que os amantes humanos também estão em desacordo, Oberon ordena a Puck que também deixe cair sumo mágico nos olhos de Demetrius para que a anterior afeição que tinha por Helena seja restaurada.

No entanto, sendo os dois jovens atenienses muito parecidos, Puck erradamente administra o sumo do amor a Lysander que vê Helena quando acorda. O resultado foi apaixonar-se perdidamente por ela. Neste momento, os dois rapazes estão apaixonados por Helena e nenhum por Hermia. Contudo, esta situação não deixa Helena mais feliz, uma vez que erradamente conclui que estão todos a gozar com ela. Hermia e Helena discutem por causa deste contratempo enquanto os jovens rapazes se tornam rivais ferozes.

Na mesma floresta, um grupo de artesãos ensaia uma animação para o casamento do duque. Sempre brincalhão, Puck dá uma prenda de mau gosto a um dos “mecânicos”, Nick Bottom. Quando Titania acorda, depois de lhe ter sido dado o sumo mágico, vê Bottom e apaixona-se por ele.

Depois de muita confusão geral e mal-entendidos cómicos, a magia de Oberon restaura Titania e os quatro amantes aos seus estados originais.

O duque convida os dois casais para se juntarem a ele e a Hyppolyta num casamento triplo. A celebração do casamento apresenta a trupe de Bottom numa performance cômica e inepta da sua peça *A Comédia Mais lamentável e a Morte Mais Cruel de Pyramus e Thisbe* que, no fundo, é uma paródia dos encontros perigosos que os vários amantes viveram na floresta aos quais, de alguma forma, conseguiram sobreviver.⁴⁵

⁴⁵ Informação recolhida em julho de 2023 em <https://www.britannica.com/topic/A-Midsummer-Nights-Dream-play-by-Shakespeare>.

5.6.3.3. Aspetos Práticos de Execução e de Interpretação

As intervenções do clarinete ocorrem ao longo de todo o *Scherzo* (v. figura 42). No início, por exemplo (v. figura 43), a parte do 1º clarinete é tocada juntamente com as flautas, os fagotes e o 2º clarinete aos quais se juntam os oboés, as trompas e mais tarde as cordas. Como tal, estas intervenções não podem ser consideradas um verdadeiro solo no sentido lato da palavra.⁴⁶ O excerto do 1º clarinete é apenas mais uma das vozes que dá vida ao caráter cómico e ligeiro característico do *Scherzo* em Felix Mendelssohn.

Figura 42 - Solo de clarinete do *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn

The image shows a page of a musical score for the clarinet part of Mendelssohn's Scherzo from A Midsummer Night's Dream. The score is in 3/8 time, marked 'Allegro vivace', and is for the first clarinet (I. in B). It features various dynamics such as p, f, dim., and pp, and includes measures 15, 22, 41, 51, 61, and 70. The title 'Ein Sommernachtstraum' is prominently displayed at the top.

Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*, pp. 15, 16

⁴⁶ Solo – “Quando encontrado como uma indicação nas partituras, ‘solo’ poderá significar que a parte em questão deverá ser destacada e deverá exigir a maior atenção naquele momento, ou que as partes assim designadas deverão ser executadas por um único músico ou cantor – o ‘solista’” (Fuller, 2001) (Tradução do autor).

Figura 43 - Apresentação do tema do *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn, cc. 1-23

Nº 1. SCHERZO. (Nach dem ersten Akte) (After the first act.)
Allegro vivace.

Flauti.
Oboi.
Clarineti in I.
Fagotti.
Corni in D.
Trombe in D.
Timpani in G.D.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Allegro vivace.

M. 112

Fonte: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP52505-PMLP18079-Mendelssohn_Op_61.pdf, p. 59

O *Scherzo*⁴⁷ “é ainda uma maravilha de escrita ligeira e transparente. Ela introduz as cenas do bosque. Alusiva, discreta, espiritual (...). Raramente terá sido tão bem usado o nome de scherzo” (Candé, 1995, p. 257). Assim, a textura da articulação deverá ser muito clara, precisa, mas sempre transmitindo um caráter divertido, o que irá ajudar a retratar o ambiente do bosque cheio de criaturas místicas.

Sendo um dos solos mais exigentes a nível da articulação, o que se procura com este excerto de orquestra é a homogeneidade do som e do *staccato* em todos os registos do

⁴⁷ “Scherzo – Termo aplicado a diversos tipos de peças desde o início do século XVII. A palavra italiana Scherzo e seus derivados vieram do alemão *Scherz* e *scherzen* (“brincadeira”) na Idade Média. [...] também tem sido usado para indicar uma composição cômica ou ironicamente cômica, geralmente de andamento rápido e muitas vezes é um andamento dentro de uma obra maior” (Russel & MacDonald, 2001) (Tradução do autor).

clarinete bem como em qualquer dinâmica, já que estas variam desde o *pianíssimo* até ao *forte*. Efetivamente, devido ao facto de o solo ser tocado juntamente com outros instrumentos é imperativo que haja uma precisão rítmica e noção de pulsação excecional.

Além disso, é também necessário abordar o aspeto do fraseado musical.

Neste excerto encontra-se dois padrões rítmicos predominantes, colcheia aliada a quatro semicolcheias, seguida de três colcheias no compasso seguinte, e grupos de seis semicolcheias.

De forma geral, os grupos de quatro semicolcheias atuam como uma anacruse para o compasso seguinte. No caso de nesse compasso existirem três colcheias é necessário um certo relaxamento dinâmico. Pelo contrário, se surgir novamente a figura de colcheia seguida de quatro semicolcheias, é fundamental um novo impulso para o compasso seguinte, tal como se demonstra a vermelho na figura 44.

Figura 44 - Fraseado do solo de clarinete do *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn, cc. 1-9



Fonte: Elaborado pelo autor

No que diz respeito ao(s) grupo(s) de seis semicolcheias, será necessário o apoio da primeira nota seguido de um relaxamento dinâmico que, como será explorado mais detalhadamente adiante na p. 97, será também um fator que beneficiará a execução da passagem.

Existem, contudo, duas passagens de semicolcheias que requerem uma atenção especial por exigirem um tipo de fraseio diferente.

Figura 45 - Fraseado do solo de clarinete do Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão de F. Mendelssohn, cc. 131-133 e cc. 151-154



Fonte: Elaborado pelo autor

A passagem do c. 131 (v. figura 35) trata-se da segunda secção de numa linha melódica composta por quatro secções, tocada em primeiro lugar pelas flautas (c. 129-131), seguida do clarinete (c. 131-133), dos 1^{os} violinos (c. 133-135) e, por fim, das violas (c. 135-137), tal como se demonstra na figura 46.

Assim, o clarinetista deverá direccionar a frase para a primeira semicolcheia do compasso 132, relaxando imediatamente depois (v. figura 35). Quanto à última semicolcheia da passagem (Mi₃, c.133), apesar de diminuir, não verá ser executada de forma resolutiva, mas sim dando a entender que a frase musical se transfere para os primeiros violinos (v. figura 46).

Figura 46 - Linha melódica descendente do Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão de F. Mendelssohn, cc. 127-136

M. B. 117.

Fonte: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP52505-PMLP18079-Mendelssohn_Op_61.pdf, p. 64

Do modo semelhante, a passagem que se inicia no c. 151 (v. figura 45) faz também parte de uma linha melódica semelhante àquela abordada anteriormente, com a pequena diferença que, desta vez, é o clarinete a iniciar a linha melódica descendente e não a flauta (v. figura 47). F. Mendelssohn optou por trocar a ordem dos instrumentos que executam esta linha melódica, sendo esta variação mais um elemento que contribui para o caráter brincalhão do andamento.

Assim, o clarinetista deverá direcionar a frase musical para a primeira semicolcheia do c. 152, que inicia a linha melódica descendente. Neste momento executa-se um *diminuendo*, e será necessário realizar um pequeno apoio na primeira semicolcheia do c. 153 por forma a melhor controlar a execução desta secção. De referir, ainda, que esta intervenção termina com o ritmo de colcheia e não de semicolcheia como no exemplo anterior. Por essa razão, o intérprete deverá marcar a diferença entre as duas passagens respeitando o valor real das figuras rítmicas (v. figura 45).

Figura 47 - Linha melódica descendente do Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão de F. Mendelssohn, cc. 147-157

148

M. B. 117.

Fonte: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP52505-PMLP18079-Mendelssohn_Op_61.pdf, p. 65

Por último, durante os cc. 42-47 (v. figura 48), observa-se a repetição de uma célula rítmica de quatro colcheias que sugere uma pulsação de hemíola em 2/4. No entanto, de forma a evitar perturbações de tempo, já que se trata de uma passagem de difícil execução técnica, aconselha-se que os estudantes mantenham, durante o seu estudo, a métrica ternária original.

Apesar disso, de forma a manter a continuidade da frase que termina na região grave do registo *Chalumeau*, o aluno beneficiará se pensar num ligeiro *crescendo* até ao Sol₂ existindo, posteriormente, um relaxamento de dinâmica, tal como sugerido a vermelho na figura 48.

Figura 48 - Fraseado do solo de clarinete do Sonho de Uma Noite de Verão de F. Mendelssohn, cc. 41-48



Fonte: Elaborado pelo autor

Por último, é importante referir a decisão deliberada do compositor de escrever acentuações que estão associadas à insistência da mesma figura rítmica e melódica (v. figura 42, cc. 6-7, 21-23, 104-105 e 264-265). Estas devem ser absolutamente respeitadas já que contribuem para o carácter *giocosso* do *Scherzo*.

5.6.3.4. Exercícios Práticos Baseados nos Princípios de Aprendizagem Simultânea

De forma a atingir os objetivos expostos no subcapítulo anterior, proponho uma série de exercícios baseados nos princípios da aprendizagem simultânea de Paul Harris. Para tal, considerou-se a tonalidade de Lá m, na qual está escrita a voz do clarinete em Sib, o compasso $\frac{3}{8}$, a dinâmica em *piano* e os mesmos padrões rítmicos que exigem um rápido movimento da língua para se executar o *staccato*.

De modo que se consiga uma ótima articulação e igualdade de som em todos os registos, é necessário, em primeiro lugar, que haja uma pressão de ar significativa. É ainda recomendado que a zona da língua que entra em contacto com a palheta seja a ponta, para que o *staccato* seja o mais curto e claro possível.

Além disso, considerando a dinâmica em *piano* do excerto, revela-se ainda mais necessário que haja bastante pressão de ar, mas, principalmente, que a embocadura do instrumentista esteja relaxada. Caso contrário, irá exercer uma força extra na palheta contra a boquilha e o ar não irá fluir.

Deste modo, com o seguinte exercício (v. figura 49) pretende-se, numa primeira fase, que o instrumentista o execute numa dinâmica e velocidade confortáveis e, posteriormente, sugere-se que aumente gradualmente a velocidade até à semínima

com ponto igual a 95 bpm. Simultaneamente, pretende-se que o aluno diminua progressivamente a dinâmica até *piano*, tendo sempre a mesma sensação de relaxamento na embocadura.

Figura 49 - Exercícios de staccato baseados nos elementos presentes na voz do 1º clarinete no *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn



Fonte: Elaborado pelo autor

Um outro desafio presente neste excerto é a constante mudança do registo de garganta para o registo *Clarino* (v. figura 50).

Apesar do início do solo ter apenas quatro notas, verifica-se uma dificuldade acrescida na mudança do Lá₃ para o Si₃ devido à mecânica do instrumento. De modo a tocar a nota Lá₃ apenas é necessária a abertura da chave dez, enquanto para se tocar o Si é necessário que o tubo do clarinete esteja completamente fechado, com exceção da chave 12 (v. Anexo A – Numeração das Chaves do Clarinete Soprano, p. 109).

Figura 50 - Mudança de registo presente na voz do 1º clarinete no *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn, cc. 1-7



Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*, p. 15

Ao longo do excerto verifica-se a presença deste motivo em vários momentos (v. figura 42, cc. 1-7, 20-26, 99-107, 222-226, e 379-385) podendo, por vezes, ter pequenas variações. Por essa razão, é necessário que haja um domínio técnico completo dos registos referidos.

Para se conseguir este domínio, propõe-se o seguinte exercício da figura 51 recorrendo à mesma metodologia do exercício anterior. Numa primeira fase sugere-se que o aluno comece a uma velocidade e dinâmica confortável, verificando sempre a homogeneidade no som e na articulação entre os diferentes registos e, gradualmente, aumente a velocidade e diminua a dinâmica até ao andamento e dinâmica pretendidos.

Figura 51 - Exercício de domínio técnico baseado em elementos da voz do 1º clarinete no *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn

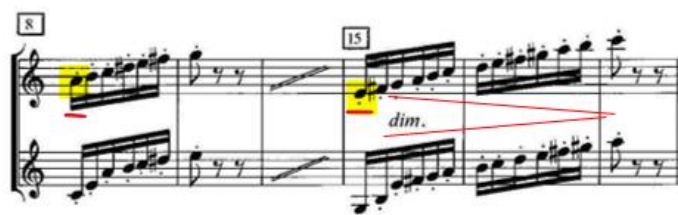


Fonte: Elaborado pelo autor

Além deste motivo, existe um outro que se repete frequentemente ao longo do solo – fragmentos de escalas e arpejos ascendentes em *staccato* (v. figura 42, cc. 8-9, 15-17, 36-37, 108-115, 265-270).

Tal como anteriormente, pretende-se que o *staccato* seja realizado de forma clara e precisa. Para tal, uma técnica que beneficiará o aluno é o apoio na primeira nota de cada grupo de semicolcheias seguida de um ligeiro relaxamento de dinâmica (v. figura 52).

Figura 52 - Notas de apoio dos grupos de semicolcheias presentes na voz do 1º clarinete no *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn, cc. 8-9 e cc. 15-17



Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*, p. 15

Por último, o aluno deverá dedicar especial atenção à execução dos trilos rápidos entre os cc. 42-46 (v. figura 53) já que a sua execução a partir da nota real poderá ser muito beneficiada com recurso a dedilhações alternativas.

Figura 53 - Secção de trilos presentes na voz do 1º clarinete no *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn, cc. 41-48



Fonte: *Orchester Probespiel Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*, p. 15

Os dois primeiros trilos de Lá₃ para Si₃ (c. 42) e de Fá₃ para Sol₃ (c. 43) são os mais exigentes. Assim, para a execução do Si₃ do trilo do c. 42, em vez da posição usual, aconselha-se manter a chave 10 (Lá₃) adicionando a chave alternativa 11 e, para a execução do Sol₃ do trilo do c. 43, sugere-se manter a posição normal de Fá₃, adicionando a chave 9, usualmente utilizada sozinha para produzir o Sol₃ (v. Anexo A – Numeração das Chaves do Clarinete Soprano, p. 109).

Quanto aos últimos dois trilos, a sua execução será alcançada com recurso às dedilhações usuais para as notas em causa. Contudo, devido à grande velocidade com que este excerto terá de ser executado, sugere-se o seguinte exercício (v. figura 54) de modo a consolidar toda a passagem. À semelhança dos exercícios anteriores, o instrumentista deve, numa primeira fase, começar o exercício a uma velocidade e

dinâmica confortável, nas quais se verifique homogeneidade no som e articulação e, gradualmente, aumentar a velocidade e diminuir a dinâmica até ao andamento e dinâmica pretendidos.

Figura 54 - Exercício de consolidação dos trilos baseado nos elementos da voz do 1º clarinete no *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn



Fonte: Elaborado pelo autor

5.6.3.5. Sugestões Interpretativas

Nas seguintes sugestões interpretativas encontram-se, novamente, gravações do *Scherzo do Sonho de Uma Noite de Verão* que considero distintas.

A primeira é interpretada pela Chicago Symphony Orchestra e, de acordo com a lista de antigos membros da orquestra, terá sido Larry Combs o clarinetista que tocou nesta gravação⁴⁸.

Já na gravação da Boston Symphony Orchestra, sob direção do maestro Seiji Ozawa, a parte do primeiro clarinete terá sido interpretada por William R. Hudgins pois de acordo com o *website* da orquestra, integrou o naipe de clarinetes em 1992 e, em 1994, foi nomeado primeiro clarinete.⁴⁹ Nesta gravação, com um andamento mais lento, optou-se por adicionar ligaduras em determinadas passagens em *stacatto*, o que comprova a dificuldade técnica associada à execução deste excerto.

Por fim, na gravação da Wiener Philharmoniker, Matthias Schorn executa o excerto a uma velocidade considerável, na qual demonstra perfeitamente a clareza e rapidez de articulação necessárias na execução desta obra.

⁴⁸ Informação recolhida em dezembro de 2023 em [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cso.org/media/o22mmxla/former-members.pdf](https://cso.org/media/o22mmxla/former-members.pdf)

⁴⁹ Informação recolhida em dezembro de 2023 em <https://www.bso.org/profiles/william-r-hudgins>

Quadro 10 - Sugestões interpretativas do *Scherzo do Sonho de Uma noite de Verão* de F. Mendelssohn

Link na internet	Localização do solo	Orquestra	Ano da gravação
https://youtu.be/yNp1AjrLJPg	0:01 / 4:24	Chicago Symphony Orchestra	1985
https://youtu.be/TMOQS39uRDA	0:01/ 4:47	Boston Symphony Orchestra	1994
https://youtu.be/sUm41WqTix8	0:04 / 4:44	Wiener Philharmoniker	2020

Fonte: Elaborado pelo autor

5.7. Reflexão Final

A aplicação do método propositadamente desenvolvido para o ensino de solos orquestrais de clarinete durante o Estágio do Ensino Especializado, inserido neste Mestrado em Ensino de Música, revelou-se ao longo de todo o ano letivo uma experiência extremamente útil, eficaz e bastante entusiasmante.

Na verdade, criando exercícios a partir dos elementos da obra em causa, as alunas demonstraram um interesse acrescido em melhorar a execução das noções pedagógicas básicas inerentes à prática do clarinete. Tal resultado deve-se ao facto de haver um propósito claro ao desenvolver-se estas mesmas noções, sendo este o suporte da comunicação das intenções do compositor através de uma ótima compreensão e posterior execução da obra.

Igualmente interessante foi descobrir o estilo de aprendizagem predominante em cada uma das alunas e, posteriormente, personalizar e adaptar o ensino dos diversos temas às características de aprendizagem específicas para cada aluna.

No caso da Aluna A verificou-se uma predominância na componente visual. De facto, esta aluna conseguia compreender, interiorizar e executar as sugestões dadas depois de ter lido informação relevante direcionada ao aspeto a melhorar. Era, efetivamente, uma aluna que escrevia muitas anotações na partitura precisamente para melhor organizar todas as ideias que lhe eram transmitidas.

Já os estilos de aprendizagem predominantes da Aluna B são, claramente, o auditivo e cinestésico. Trata-se de uma aluna que reage muito rapidamente àquilo que ouve, sejam gravações ou exemplificações práticas do professor e consegue, intuitivamente, proceder à maioria dos ajustes necessários para executar principalmente aspetos como nuances de dinâmica ou até mesmo as noções agógicas.

Verifica-se, paralelamente, a componente cinestésica no seu estilo de aprendizagem já que é uma aluna que revela facilidade no domínio técnico do instrumento e, portanto, é possível tirar partido desta capacidade para consolidar os aspetos técnicos dos trechos musicais, bem como para explorar diferentes abordagens de temas como respiração e posições alternativas para determinadas passagens desafiantes.

Quanto à Aluna C, o seu estilo de aprendizagem dominante é o auditivo. Efetivamente, é uma aluna que consegue identificar rapidamente os aspetos a melhor através da audição de gravações da sua própria execução. Além disso, ao ouvir as sugestões apresentadas pelo professor, é capaz de, com alguma prática, executar as ideias propostas.

Com os quatro solos abordados é de facto possível desenvolver as competências pedagógicas básicas para o ensino do clarinete, muitas delas transversais aos solos abordados.

No solo da ópera *Tosca* de Giacomo Puccini, consolidaram-se noções de fraseado, articulação bem como de agógica que, no caso deste solo em específico, são levadas a um patamar superior, já que as oscilações de tempo constituem pequenas nuances fundamentais para transmitir os diferentes caracteres.

Já na *Sinfonia N.º 6* de Ludwig van Beethoven as noções de fraseado são mais uma vez fundamentais para uma correta execução dos solos. É ainda possível consolidar não só a noção de estabilidade de tempo, como também a homogeneidade de som e articulação nos diferentes registos do clarinete aliado a um amplo espectro de dinâmicas. Todos estes elementos são facilmente objeto de estudo pormenorizado graças às passagens técnicas que envolvem todas estas componentes nos solos.

Por fim, o solo do *Sonho de Uma Noite de Verão* de Felix Mendelssohn é o ideal para se desenvolverem e consolidarem noções como clareza de articulação, *staccato* rápido numa só nota, estabilidade de tempo e homogeneidade de som nos diferentes registos do clarinete. É igualmente um excelente solo para dar a conhecer ao aluno posições alternativas de execução de determinadas notas, facilitando assim a realização de passagens mais difíceis.

Apesar de não ter havido oportunidade de trabalhar pormenorizadamente com todas as alunas os quatro solos apresentados, verificou-se que este método de abordagem ao ensino de obras de clarinete foi muito gratificante, quer para as funções docentes do professor estagiário, como para os resultados de aprendizagem obtidos pelas estudantes.

6. Conclusão

O método desenvolvido para o ensino dos quatro solos de orquestra trouxe aos alunos benefícios para o seu progresso artístico não só enquanto executantes de clarinete, mas também como intérpretes de música.

Recorrendo à perspectiva da aprendizagem simultânea, além de todas as noções pedagógicas básicas que foram possíveis abordar e consolidar, o método de ensino apresentado dá também a conhecer aos alunos todo um contexto histórico-social, tanto do compositor como da obra, cuja compreensão se revela fundamental para uma execução historicamente informada do solo.

Além disso, ao ser apresentada uma análise musical detalhada do excerto da obra na qual o solo de clarinete se insere, o aluno terá diante de si toda a informação para uma completa compreensão do solo, principalmente no que diz respeito ao fraseado musical, à harmonia e ao contexto orquestral.

De referir ainda que, recorrendo às três sugestões interpretativas de cada solo interpretadas por diferentes orquestras e solistas, indicadas através de *link* na internet, dá-se a conhecer ao aluno diversas formas de interpretação do mesmo solo. Na verdade, esta prática poderia constituir o ponto de partida para o seu estudo já que fornece o complementar suporte harmónico e textura orquestral inerente à obra original.

Deste modo, ao longo do ano letivo, principalmente nas aulas por mim lecionadas, o principal objetivo foi providenciar e complementar a formação dos alunos com conteúdos de aprendizagem para que possam ter uma compreensão cada vez mais alargada e informada da música.

Assim, os resultados recolhidos em regime de investigação-ação foram espelhados na reflexão final, com critério rigoroso, por forma a deixar conhecimento novo sobre a importância específica do estudo dos solos de orquestra, bem como ferramentas pedagógicas para o desenvolvimento de competências de execução técnica e interpretativa, ao serviço do ensino especializado do clarinete.

Bibliografia

Alves, C. (2019). *A prática de trechos de orquestra- Benefícios no ensino do trompete no ensino especializado de música*. Relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música - Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa.

Beheshti, S. (2009). Improving studio music teaching through understanding learning styles. *International Journal of Music Education*. DOI: 10.1177/0255761409102319.

Bennett, T. A. (2003). *A horn player's guide: using etudes, solos, and orchestral excerpts to address specific technical and musical challenges*. Dissertação para obtenção do grau de Doutoramento em Artes Musicais - University of Alabama, Alabama.

Bevington, D. (s.d.). *A Midsummer Night's Dream*. Acedido em: agosto de 2023, no *Web site* da: Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Puck-fictional-character>.

Biography.com Editors (2014). *Felix Mendelssohn*. Acedido em: janeiro de 2023, no *Web site* da: The Biography.com: <https://www.biography.com/musician/felix-mendelssohn>

Budden, J. M. (s.d.). *Ludwig van Beethoven German composer*. Acedido em: março de 2023, no *Web site* da: Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven>.

Chang, A. (2014, August). *Utilizing standard violin orchestral excerpt as a pedagogical tool: an analytical study guide with functional exercises*. Dissertação para obtenção do grau de Doutoramento em Artes Musicais - University of North Texas, Texas.

Cailliet, L. (2010). *Orchestral Passages for the Clarinet from the modern French repertoire*. Durant & CIE. Paris.

Candé, R. (1995). Abertura (opus 21) e Música de cena (opus 61) para o "Sonho de Uma Noite de Verão". *As obras-primas da música 2 De Rossini a Berg*. (A. M. Brandão, Trad.). Edições ASA. (1990). Porto.

Candé, R. (1995a). Tosca. *As obras-primas da música 2. De Rossini a Berg*. (A. M. Brandão, Trad.). Edições ASA. (1990). Porto.

Candé, R. (1995b). Sinfonia n.º 6, em Fá Maior, “Pastoral”, opus 68. *As obras-primas da música 1. De Machaut a Beethoven*. (A. M. Brandão, Trad.). Edições ASA. (1990). Porto

Cantoni, L. & Schwarm, B. (2014). *Tosca*. Acedido em maio de 2023, no Web site da: *Britannica*: <https://www.britannica.com/topic/Tosca>.

Costa, T. (2022, maio). *De que forma podem os excertos orquestrais ser introduzidos no ensino especializado de música de modo a serem utilizados como instrumento pedagógico para desenvolvimento de competências na execução do clarinete?*. Trabalho académico no âmbito da Unidade Curricular de Metodologia de Investigação - Escola Superior de Música de Lisboa (Edição do autor), Lisboa.

Decreto-Lei n.º 75/2008 de 22 de abril. *Diário da República nº 79 – 1ª série*. Ministério da Educação. Lisboa.

Despacho n.º 8356/2022 de 8 de julho de 2022. *Diário da República Nº131 – 2ª série*. Ministério da Educação. Lisboa.

Fallows, D. (2001). *Affrettando*. Acedido em 3 de março de 2023, no Web site do: Oxford Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000262?rskey=8LHGBA&result=1>.

Fallows, D. (2001a). *Rallentando*. Acedido em 3 de março de 2023, no Web site do: Oxford Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022829?rskey=wF39RX&result=1>.

Fallows, D. (2001b). *Sostenuto*. Acedido em 3 de março de 2023, no Web site do: Oxford Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=sostenuto&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>.

Fallows, D. (2001c). *Tenuto*. Acedido em 3 de março de 2023, no Web site do: Oxford Music Online:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027690?rskey=4yNy1d&result=1>.

Friesner, T. (2011). *History of swot analysis*. Acedido em 5 de dezembro de 2023, no *Web site* do: ResearchGate: https://www.researchgate.net/publication/288958760_History_of_swot_analysis.

Fuller, D. (2001). *Affrettando*. Acedido em: 3 de março de 2023, no *Web site* do: Oxford Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021118?rskey=w1B8CD&result=1>.

Fuller, D. (2001). *Solo*. Acedido em: 22 de agosto de 2023, no *Web site* do: Oxford Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026159?rskey=xrLgI8&result=1>.

Gansbeke, B. (2012, May). *The orchestral bassoon: A pedagogical website for bassoonists*. Dissertação para obtenção do grau de Doutorado em Artes Musicais - Indiana University, Indiana.

Giampieri, A. (1984). *Passi Difficili e 'a solo'*. Ricordi Editions. Milão.

Harris, P. (2014). *Simultaneous Learning - The definitive guide*. Faber Music. Inglaterra, Londres.

Harris, P. (2022a). *The Clarinet – The ultimate companion to the clarinet playing*. Faber Music, Inglaterra, Londres.

Hepp, H. & Rohde, A. (s.d.). *Orchester-Probspiele Klarinette, Hoheklarinetten/Bassklarinetten*. C. F. Peters. Alemanha, Frankfurt.

Hill, D. (2001). *Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity, and Horn Performance*. Warner Bros. Publications. Miami.

Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Yale University Press. Yale.

Hudson, R. (2001). *Rubato*. Acedido em: 3 de março de 2023, no *Web site* do: Oxford Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039?rskey=hupQsQ&result=1>.

Klosé, H. (2000). *Méthode Complète de Clarinette, 2e Volume*. Alphonse Leduc Éditions Musicales. Montrouge.

Lawson, C. (2001). *Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press, Cambridge.

Mangum, J. (s.d.). *A Midsummer Night's Dream*. Acedido em: janeiro de 2023, no *Web site* da: La Phil: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/160/a-midsummer-nights-dream>.

McGinnis, R. & Drucker, S. (1950). *Orchestral excerpts for the symphonic repertoire for clarinet*. International Music Company, Nova Iorque.

Metropolitana (2022). *Projeto Educativo 2022-2025*. Acedido em: 15 de junho de 2023, em: <https://www.metropolitana.pt/wp-content/uploads/2023/01/Projeto-Educativo-EPM-2022-2025.pdf>.

Play With A Pro Music Academy (2013). *Clarinet Lessons, Lee Morgan, Scherzo from A Midsummer Night's Dream* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/RNKuOEIGk00>.

Russel, T. A. & Macdonald H. (2001). *Scherzo*. Acedido em: 22 de agosto de 2023, no *Web site* do: Oxford Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024827?rskey=cco1kq&result=1>.

Sadie, S. (1994). Beethoven, Ludwig van. *Dicionário Grove de música: edição Concisa*. (E. F. Alves, Trad.). Jorge Zahar Editor. (1988). Rio de Janeiro.

Sadie, S. (1994a). Mendelssohn (-Bartholdy), (Jakob Ludwig) Felix. *Dicionário Grove de música: edição Concisa*. (E. F. Alves, Trad.). Jorge Zahar Editor. (1988). Rio de Janeiro.

Sadie, S. (1994b). Puccini, Giacomo. *Dicionário Grove de música: edição Concisa*. (E. F. Alves, Trad.). Jorge Zahar Editor. (1988). Rio de Janeiro.

Sartori, C. (2023). *Giacomo Puccini*. Acedido em: maio de 2023, no *Web site* da: Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Giacomo-Puccini>.

Schwarm, B. (s.d.). *A Midsummer Night's Dream*. Acedido em: janeiro de 2023, no *Web site* da: Britannica: <https://www.britannica.com/topic/A-Midsummer-Nights-Dream-music-by-Mendelssohn>.

Schwarm, B. (s.d.). *Symphony No. 6 in F Major*. Acedido em: março de 2023, no *Web site* da: Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Symphony-No-6-in-F-Major>.

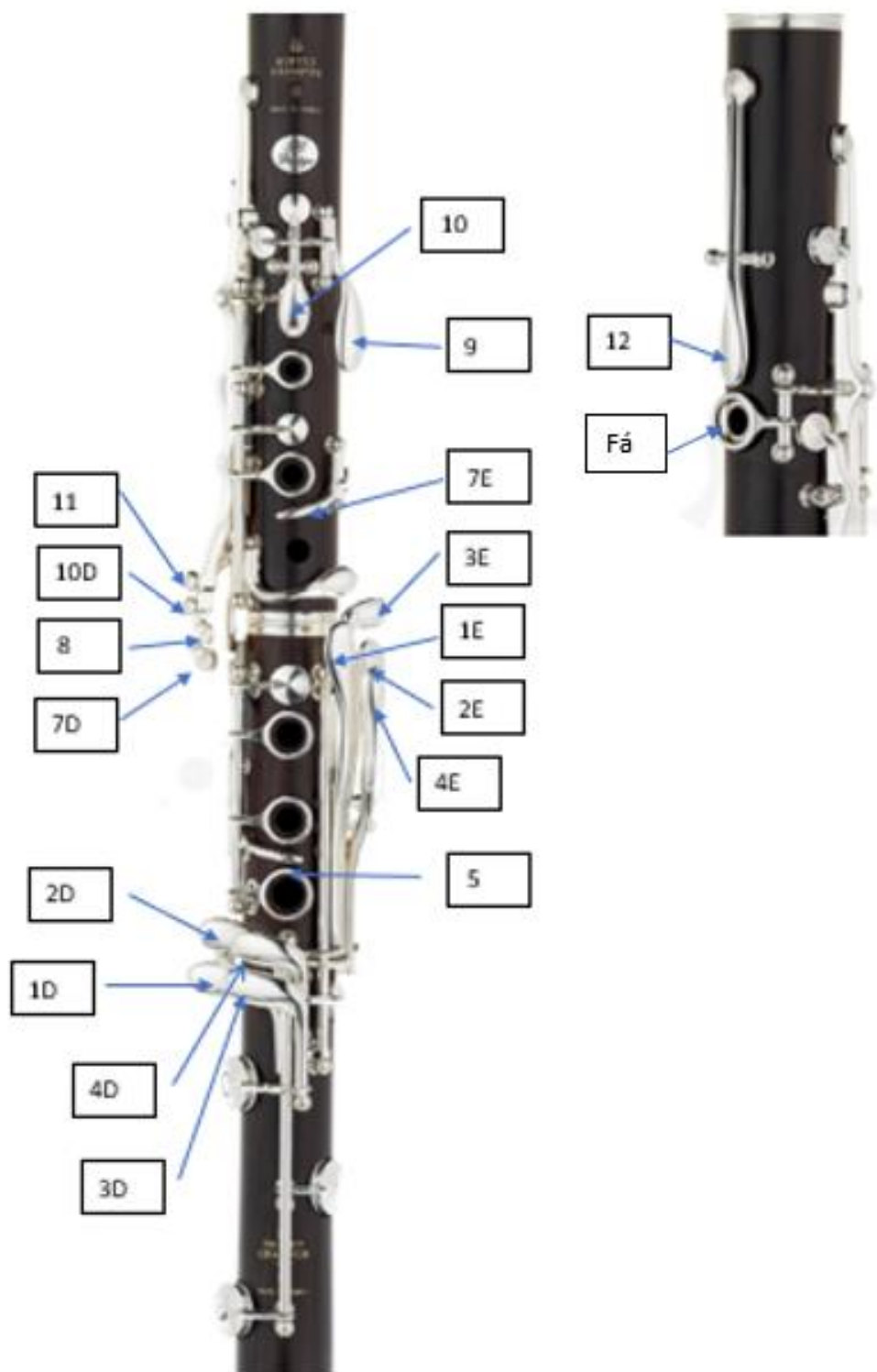
Tranchefort, F. (1998). *Sinfonia n.º 6 em fá maior, "Pastoral" (op.68)*. Guia da Música Sinfónica. (J. M. Silva e R. Louro, Trad.) Gradiva. (1986). Lisboa.

Tranchefort, F. (1998a). *Sonho de uma noite de verão: Abertura e música de cena*. Guia da Música Sinfónica. (J. M. Silva e R. Louro, Trad.) Gradiva. (1986). Lisboa.

Zamacois, J. (2015). *Teoria da música. – (Convite à música; 14)*. (V. Silva, Trad.). Edições 70. (s.d.). Coimbra.

Anexos

Anexo A. Numeração das Chaves do Clarinete Soprano



Anexo B. Decreto-Lei nº 240/2001 de 30 de agosto

Decreto-Lei n.º 240/2001 de 30 de Agosto

O regime de qualificação para a docência na educação pré-escolar e nos ensinos básico e secundário encontra o seu enquadramento jurídico estabelecido no artigo 30º e no artigo 31º da Lei de Bases do Sistema Educativo e legislação complementar, designadamente o Decreto-Lei Nº 194/1999, de 7 de Junho, que estabeleceu o sistema de acreditação de cursos que conferem qualificação profissional para a docência, e o Decreto-Lei Nº 6/2001, de 18 de Janeiro, e o Decreto-Lei Nº 7/2001, da mesma data, que fixaram os princípios orientadores da organização e gestão do currículo dos ensinos básico e secundário.

De acordo com o referido regime, os educadores de infância e os professores são detentores de diplomas que certificam a formação profissional específica com que se encontram habilitados, através de cursos que se organizam de acordo com as necessidades do respectivo desempenho profissional, e segundo perfis de qualificação para a docência, decorrentes do disposto na referida Lei de Bases.

Nos termos do artigo 8º do Decreto-Lei Nº 194/1999, de 7 de Junho, o reconhecimento da adequação dos referidos cursos às exigências de qualidade do desempenho profissional tem como quadro de referência quer o regime jurídico de formação inicial de educadores e professores fixado na Lei de Bases e respectiva legislação complementar, quer as orientações curriculares para a educação pré-escolar e os currículos dos ensinos básico e secundário, quer ainda o perfil geral de desempenho do educador de infância e do professor e os perfis de desempenho específico de cada qualificação docente, bem como os padrões de qualidade da formação inicial, fixados pelo INAFOP para a respectiva acreditação e certificação.

Deste modo, a definição dos perfis de competência exigidos para o desempenho de funções docentes cabe ao Governo, nos termos do Nº 2 do artigo 31º da Lei de Bases do Sistema Educativo.

Tais perfis, ao caracterizarem o desempenho profissional do educador e do professor, evidenciam, se considerados integralmente, as respectivas exigências de formação inicial, sem prejuízo da indispensabilidade da aprendizagem ao longo da vida para um desempenho profissional consolidado e para a contínua adequação deste aos sucessivos desafios que lhe são colocados.

Constituem, por isso, um quadro orientador fundamental quer para a organização dos cursos que conferem habilitação profissional para a docência quer para acreditação de tais formações.

Às instituições de formação compete definir os objectivos dos cursos de formação inicial que preparam para a docência, bem como organizar e desenvolver o ensino, a aprendizagem e a avaliação necessários à formação dos futuros docentes, cabendo-lhes, igualmente, certificar a habilitação profissional dos seus diplomados, garantindo que estes possuem a formação necessária ao exercício da docência.

À instituição de acreditação, por seu lado, compete ajuizar se o curso organizado pela instituição de formação proporciona a preparação necessária ao desempenho

profissional e, em caso afirmativo, reconhecê-lo como curso que confere habilitação profissional para a docência.

Pelo presente diploma, define-se o perfil de desempenho comum aos educadores de infância e aos professores dos ensinos básico e secundário, deixando, para momento posterior, a definição dos perfis de desempenho próprios de cada qualificação para a docência, a aprovar através de diplomas específicos para o efeito.

Assim:

No desenvolvimento do regime jurídico estabelecido pela Lei de Bases do Sistema Educativo, aprovada pela Lei Nº 46/1986, de 14 de Outubro, e alterada pela Lei Nº 115/1997, de 19 de Setembro, e nos termos da alínea c) do Nº 1 do artigo 198º da Constituição, o Governo decreta, para valer como lei geral da República, o seguinte:

Artigo 1.º

Objecto

É aprovado o perfil geral de desempenho profissional do educador de infância e dos professores dos ensinos básico e secundário, publicado em anexo ao presente diploma e que dele faz parte integrante.

Artigo 2.º

Finalidade

O perfil de desempenho profissional referido no artigo anterior, constitui o quadro de orientação a que se encontram subordinadas:

- a. A organização dos cursos de formação inicial de educadores de infância e de professores dos ensinos básico e secundário, bem como a certificação da correspondente qualificação profissional para a docência;
- b. A acreditação dos mesmos cursos, nos termos legais.

Artigo 3.º

Remissão

Os perfis específicos de desempenho profissional do educador de infância e dos professores dos ensinos básico e secundário constam de diplomas próprios, que definirão o desempenho de cada qualificação profissional para a docência.

Artigo 4.º

Entrada em vigor

O presente diploma entra em vigor no dia seguinte ao da sua publicação.

Visto e aprovado em Conselho de Ministros de 26 de Julho de 2001. - António Manuel de Oliveira Guterres - Júlio Domingos Pedrosa da Luz de Jesus.

Promulgado em 17 de Agosto de 2001.

Publique-se.

O Presidente da República, JORGE SAMPAIO.

Referendado em 23 de Agosto de 2001.

O Primeiro-Ministro, António Manuel de Oliveira Guterres.

ANEXO

Perfil geral de desempenho profissional do educador de infância e dos professores dos ensinos básico e secundário

I - Perfil geral de desempenho

O perfil geral de desempenho do educador de infância e dos professores dos ensinos básico e secundário enuncia referenciais comuns à actividade dos docentes de todos os níveis de ensino, evidenciando exigências para a organização dos projectos da respectiva formação e para o reconhecimento de habilitações profissionais docentes.

II - Dimensão profissional, social e ética

1. O professor promove aprendizagens curriculares, fundamentando a sua prática profissional num saber específico resultante da produção e uso de diversos saberes integrados em função das acções concretas da mesma prática, social e eticamente situada.
2. No âmbito do disposto no número anterior, o professor:
 - a. Assume-se como um profissional de educação, com a função específica de ensinar, pelo que recorre ao saber próprio da profissão, apoiado na investigação e na reflexão partilhada da prática educativa e enquadrado em orientações de política educativa para cuja definição contribui activamente;
 - b. Exerce a sua actividade profissional na escola, entendida como uma instituição educativa, à qual está socialmente cometida a responsabilidade específica de garantir a todos, numa perspectiva de escola inclusiva, um conjunto de aprendizagens de natureza diversa, designado por currículo, que, num dado momento e no quadro de uma construção social negociada e assumida como temporária, é reconhecido como necessidade e direito de todos para o seu desenvolvimento integral;
 - c. Fomenta o desenvolvimento da autonomia dos alunos e a sua plena inclusão na sociedade, tendo em conta o carácter complexo e diferenciado das aprendizagens escolares;
 - d. Promove a qualidade dos contextos de inserção do processo educativo, de modo a garantir o bem-estar dos alunos e o desenvolvimento de todas as componentes da sua identidade individual e cultural;

- e. Identifica ponderadamente e respeita as diferenças culturais e pessoais dos alunos e demais membros da comunidade educativa, valorizando os diferentes saberes e culturas e combatendo processos de exclusão e discriminação;
- f. Manifesta capacidade relacional e de comunicação, bem como equilíbrio emocional, nas várias circunstâncias da sua actividade profissional;
- g. Assume a dimensão cívica e formativa das suas funções, com as inerentes exigências éticas e deontológicas que lhe estão associadas.

III - Dimensão de desenvolvimento do ensino e da aprendizagem

1. O professor promove aprendizagens no âmbito de um currículo, no quadro de uma relação pedagógica de qualidade, integrando, com critérios de rigor científico e metodológico, conhecimentos das áreas que o fundamentam.
2. No âmbito do disposto no número anterior, o professor:
 - a. Promove aprendizagens significativas no âmbito dos objectivos do projecto curricular de turma, desenvolvendo as competências essenciais e estruturantes que o integram;
 - b. Utiliza, de forma integrada, saberes próprios da sua especialidade e saberes transversais e multidisciplinares adequados ao respectivo nível e ciclo de ensino;
 - c. Organiza o ensino e promove, individualmente ou em equipa, as aprendizagens no quadro dos paradigmas epistemológicos das áreas do conhecimento e de opções pedagógicas e didácticas fundamentadas, recorrendo à actividade experimental sempre que esta se revele pertinente;
 - d. Utiliza correctamente a língua portuguesa, nas suas vertentes escrita e oral, constituindo essa correcta utilização objectivo da sua acção formativa;
 - e. Utiliza, em função das diferentes situações, e incorpora adequadamente nas actividades de aprendizagem linguagens diversas e suportes variados, nomeadamente as tecnologias de informação e comunicação, promovendo a aquisição de competências básicas neste último domínio;
 - f. Promove a aprendizagem sistemática dos processos de trabalho intelectual e das formas de o organizar e comunicar, bem como o envolvimento activo dos alunos nos processos de aprendizagem e na gestão do currículo;
 - g. Desenvolve estratégias pedagógicas diferenciadas, conducentes ao sucesso e realização de cada aluno no quadro sócio-cultural da diversidade das sociedades e da heterogeneidade dos sujeitos, mobilizando valores, saberes, experiências e outras componentes dos contextos e percursos pessoais, culturais e sociais dos alunos;
 - h. Assegura a realização de actividades educativas de apoio aos alunos e coopera na detecção e acompanhamento de crianças ou jovens com necessidades educativas especiais;
 - i. Incentiva a construção participada de regras de convivência democrática e gere, com segurança e flexibilidade, situações problemáticas e conflitos interpersonais de natureza diversa;

- j. Utiliza a avaliação, nas suas diferentes modalidades e áreas de aplicação, como elemento regulador e promotor da qualidade do ensino, da aprendizagem e da sua própria formação.

IV - Dimensão de participação na escola e de relação com a comunidade

1. O professor exerce a sua actividade profissional, de uma forma integrada, no âmbito das diferentes dimensões da escola como instituição educativa e no contexto da comunidade em que esta se insere.
2. No âmbito do disposto no número anterior, o professor:
 - a. Perspectiva a escola e a comunidade como espaços de educação inclusiva e de intervenção social, no quadro de uma formação integral dos alunos para a cidadania democrática;
 - b. Participa na construção, desenvolvimento e avaliação do projecto educativo da escola e dos respectivos projectos curriculares, bem como nas actividades de administração e gestão da escola, atendendo à articulação entre os vários níveis e ciclos de ensino;
 - c. Integra no projecto curricular saberes e práticas sociais da comunidade, conferindo-lhes relevância educativa;
 - d. Colabora com todos os intervenientes no processo educativo, favorecendo a criação e o desenvolvimento de relações de respeito mútuo entre docentes, alunos, encarregados de educação e pessoal não docente, bem como com outras instituições da comunidade;
 - e. Promove interacções com as famílias, nomeadamente no âmbito dos projectos de vida e de formação dos seus alunos;
 - f. Valoriza a escola enquanto pólo de desenvolvimento social e cultural, cooperando com outras instituições da comunidade e participando nos seus projectos;
 - g. Cooperar na elaboração e realização de estudos e de projectos de intervenção integrados na escola e no seu contexto.

V - Dimensão de desenvolvimento profissional ao longo da vida

1. O professor incorpora a sua formação como elemento constitutivo da prática profissional, construindo-a a partir das necessidades e realizações que consciencializa, mediante a análise problematizada da sua prática pedagógica, a reflexão fundamentada sobre a construção da profissão e o recurso à investigação, em cooperação com outros profissionais.
2. No âmbito do disposto no número anterior, o professor:
 - a. Reflecte sobre as suas práticas, apoiando-se na experiência, na investigação e em outros recursos importantes para a avaliação do seu desenvolvimento profissional, nomeadamente no seu próprio projecto de formação;
 - b. Reflecte sobre aspectos éticos e deontológicos inerentes à profissão, avaliando os efeitos das decisões tomadas;
 - c. Perspectiva o trabalho de equipa como factor de enriquecimento da sua formação e da actividade profissional, privilegiando a partilha de saberes e de experiências;
 - d. Desenvolve competências pessoais, sociais e profissionais, numa perspectiva de formação ao longo da vida, considerando as diversidades

- e semelhanças das realidades nacionais e internacionais, nomeadamente na União Europeia;
- e. Participa em projectos de investigação relacionados com o ensino, a aprendizagem e o desenvolvimento dos alunos.

Anexo C. Estatutos da Escola Profissional da Metropolitana

ESTATUTOS DA ESCOLA PROFISSIONAL DA METROPOLITANA

Capítulo I Disposições Gerais

Artigo 1.º

Definição

1 - A Escola Profissional da Metropolitana, adiante designada abreviadamente por EPM, é um estabelecimento de ensino de natureza privada, vocacionado para a oferta de cursos de ensino profissional na área da música, no âmbito do ensino não superior, para Instrumentista de sopro e de percussão, e Instrumentista de cordas e de teclas.

2 - A EPM possui a autorização prévia de funcionamento n.º 175, concedida em 10 de outubro de 2008 pela DRELVT/MEC.

3 - A EPM presta serviço público de educação e integra a rede de entidades formadoras do Sistema Nacional de Qualificações, nos termos do n.º 1 do artigo 16 do Decreto-Lei n.º 396/2007, de 31 de dezembro, regendo-se pelo estipulado no Decreto-Lei n.º 92/2014 de 20 de junho, alterado pela Lei n.º 69/2015, de 16 de junho, que estabelece o regime jurídico das escolas profissionais privadas e públicas, no âmbito do ensino não superior.

4 - A EPM, ensino integrado de música, ministra os seguintes cursos, cada um com a duração de três anos letivos:

- a) Curso Básico de Instrumento (nível II)
- b) Curso de Instrumentista de Cordas e Teclas (nível IV)
- c) Curso de Instrumentista de Sopros e Percussão (nível IV)

Artigo 2.º

Entidade proprietária e sede

1 - A entidade proprietária da EPM é a Associação Música, Educação e Cultura – o Sentido dos Sons, adiante designada abreviadamente por AMEC|Metropolitana, associação de caráter cultural e pedagógico, sem fins lucrativos e de utilidade pública, que tem como principais objetivos a promoção da animação cultural em Portugal e no estrangeiro, a promoção do ensino musical e o alargamento da cultura musical.

2 - Os poderes de coordenação das atividades pedagógicas da EPM cabem ao Diretor Pedagógico da entidade proprietária, nos termos dos artigos 39º e 40º dos Estatutos da AMEC|Metropolitana.

3 - A EPM tem as suas instalações em Lisboa, na sede da entidade proprietária sita na Travessa da Galé n.º 36.

4 - A EPM poderá dispor de polos ou núcleos distribuídos pela área correspondente ao seu âmbito territorial, quando tal se mostre necessário para a realização dos seus fins e depois de devidamente autorizada pela autoridade competente, nomeadamente nos termos legais previstos.

Artigo 3.º

Duração e cessação de atividade

1 - A EPM tem duração indeterminada.

2 - Em caso de cessação de atividade, o destino da sua documentação fundamental deve observar o regime aplicável em vicissitudes da atividade previsto no estatuto do ensino particular e cooperativo de nível não superior.

Artigo 4.º

Objetivos e atribuições

1 - A EPM tem como objetivos a promoção de atividades com vista ao ensino e à difusão de conhecimentos nos seus cursos de ensino e formação profissional dual conferentes do nível II e IV de qualificação do Quadro Nacional de Qualificações, cabendo-lhe ministrar a preparação adequada para o exercício de atividades profissionais qualificadas na área da música.

2 - Para a prossecução dos seus objetivos, são atribuições da EPM:

- a) Proporcionar aos alunos uma formação geral, científica, tecnológica e prática, visando a sua inserção socioprofissional e permitindo o prosseguimento de estudos;
- b) Preparar os alunos para o exercício profissional qualificado na área da música;
- c) Proporcionar aos alunos contactos com o mundo do trabalho e experiências profissionais de carácter sistemático;
- d) Promover o trabalho em articulação com as instituições económicas, profissionais, associativas, sociais e culturais da respetiva região e/ou setor de intervenção, tendo em vista a adequação da oferta formativa às suas necessidades específicas e a otimização dos recursos disponíveis;
- e) Contribuir para o desenvolvimento económico, social e cultural do país, em particular da região onde se localizam, através de uma formação de qualidade dos recursos humanos;
- f) Promover e dinamizar contactos a nível pedagógico, artístico, científico e cultural com instituições nacionais ou internacionais;
- g) Organizar ou cooperar em actividades de extensão educativa, cultural e artística.

3 - Para a realização dos seus objetivos a EPM pode estabelecer formas de colaboração, associação ou participação, ou ainda celebrar acordos de cooperação ou protocolos com entidades públicas ou privadas, nacionais ou internacionais que prossigam os mesmos fins.

4 - A EPM assegurará, na sua atividade, as condições necessárias a um desempenho pedagógico, científico e artístico particularmente vocacionado para uma eficaz inserção dos seus diplomados no mercado do trabalho.

5 - A EPM deverá estimular o envolvimento de todos os corpos – docente, discente, administrativo e auxiliar – nas suas atividades.

Capítulo II

Poderes da entidade proprietária e autonomia da EPM

Artigo 5.º

Poderes da entidade proprietária

1 - Compete à AMEC|Metropolitana, como entidade proprietária e de acordo com a legislação em vigor, a prática de todos os atos que legal e estatutariamente lhe caibam relativamente à organização, funcionamento e gestão da EPM, tendo em vista a plena realização dos fins desta.

2 - Compete, designadamente à AMEC|Metropolitana;

- a) Requerer junto do Ministério da Educação (ME) a criação, autorização de funcionamento, alteração, suspensão e extinção de cursos, por proposta da Direção Pedagógica da EPM;
- b) Representar a EPM junto dos serviços de administração educativa do ME em todos os assuntos de natureza administrativa e financeira;
- c) Proceder à revisão dos estatutos da EPM, por iniciativa própria ou por proposta dos órgãos competentes;
- d) Angariar os recursos financeiros indispensáveis ao funcionamento da EPM e proceder à sua gestão económica e financeira;
- e) Responder pela correta aplicação dos apoios financeiros públicos concedidos;
- f) Garantir a adequação dos meios administrativos e financeiros aos diversos objetivos educativos, artísticos e pedagógicos;

2 *wp*

- g) Prestar aos serviços do ME as informações que estes solicitarem;
 - h) Incentivar a participação dos diferentes intervenientes das comunidades escolar e local, designadamente das escolas instituídas e geridas pela AMEC|Metropolitana, na atividade da EPM, de acordo com o regulamento interno, o projeto educativo e o plano anual de actividades;
 - i) Criar e assegurar as condições necessárias ao normal funcionamento da EPM;
 - j) Contratar, promover e dispensar o pessoal docente da EPM, sob proposta da Direção Pedagógica da EPM, ouvido o Diretor Administrativo e o Diretor Pedagógico da AMEC|Metropolitana;
 - k) Contratar, promover e dispensar o pessoal não docente que presta serviço na EPM, sob proposta das Direções Pedagógica e Administrativa;
 - l) Manter os registos escolares dos alunos, em condições de autenticidade e segurança;
 - m) Aprovar os montantes a pagar por matrículas, propinas e demais prestações devidas pelos alunos em contrapartida do ensino ministrado e dos serviços prestados, de acordo com os limites impostos pelo MEC;
 - n) Designar os membros da Direção Pedagógica e destituí-los livremente;
 - o) Representar a EPM em juízo e fora dele.
- 3 - As competências da entidade proprietária – AMEC|Metropolitana – devem ser exercidas sem prejuízo da autonomia cultural, científica, artística e pedagógica da EPM.
- 4 - O disposto neste artigo não prejudica o estabelecido em legislação aplicável em matéria de intervenção e fiscalização pelo ministério da tutela.

Artigo 6.º

Autonomia da EPM

- 1 - A EPM dispõe de autonomia dos domínios regulamentar, cultural, científico, artístico, pedagógico, administrativo e disciplinar.
- 2 - A autonomia da EPM, sempre no respeito pela ética, apenas tem por limite as restrições que constem da legislação aplicável, e envolve, designadamente, a capacidade para, livremente:
- a) Definir a sua organização interna e fixar as regras de funcionamento;
 - b) Escolher o seu projeto artístico, científico, cultural e pedagógico em coerência com o projeto artístico, científico e pedagógico da AMEC|Metropolitana;
 - c) Planificar as atividades curriculares e extracurriculares;
 - d) Definir as condições de ensino e de formação;
 - e) Recrutar pessoal docente, observado o disposto na legislação em vigor sobre habilitações;
 - f) Fixar o calendário escolar, nos termos da lei geral;
 - g) Propor à direção da entidade proprietária a sanção por infrações disciplinares cometidas por docentes;
 - h) Promover a aplicação de sanções disciplinares a discentes, nos termos definidos no regulamento interno.
- 3 - No desempenho da sua atividade, a EPM está sujeita à tutela do ME e sujeita a fiscalização pela Inspeção-Geral da Educação e Ciência (IGEC).

Capítulo III

Órgãos e suas competências

Artigo 7.º

Órgãos

São órgãos da EPM:
A Direção Pedagógica;
O Diretor Administrativo;

Os Diretores de Curso;
Os Diretores de Turma;
Os Conselhos Sectoriais;
O Conselho de Turma;
O Conselho Consultivo.

Artigo 8.º

Direção Pedagógica

A Direção Pedagógica, constituída por dois membros, define, dirige, orienta e coordena a atividade artístico-pedagógica com vista à prossecução dos objectivos da EPM, no respeito pelos princípios consagrados na legislação aplicável às escolas profissionais.

Artigo 9.º

Designação

1 - A Direção Pedagógica é proposta pelo Diretor Pedagógico da AMEC|Metropolitana, tendo em conta a habilitação e o perfil exigidos pelo artigo 25.º do DL n.º 92/2014 para o exercício do cargo, e designada pela Direção da AMEC|Metropolitana;

2 - O mandato dos membros da Direção Pedagógica tem a duração de 3 anos.

3 - A Direção Pedagógica é responsável pelos atos praticados no exercício das suas funções.

4 - A Direção Pedagógica será substituída nas suas ausências e impedimentos pelo Diretor Administrativo ou, na ausência deste, por um Diretor de Curso por ele designado.

Artigo 10.º

Competências da Direção Pedagógica

À Direção Pedagógica compete:

- a) Definir, em coerência com o projeto artístico, científico e pedagógico da AMEC|Metropolitana, as grandes linhas de orientação a que devem obedecer as atividades pedagógicas da EPM;
- b) Conceber e formular, sob orientação da AMEC|Metropolitana, o projeto educativo da EPM e adotar os métodos necessários à sua realização;
- c) Representar a EPM perante a tutela, em todos os assuntos de natureza pedagógica;
- d) Assegurar e controlar a avaliação de conhecimentos dos alunos;
- e) Coordenar as atividades artísticas e pedagógicas da EPM;
- f) Zelar pelo cumprimento dos planos e programas de estudos;
- g) Garantir a qualidade de ensino;
- h) Elaborar o plano anual de atividades e, após ouvidos os Diretores de Curso, os Diretores de Turma e os Coordenadores, submetê-lo à apreciação do Diretor Pedagógico da AMEC|Metropolitana que, por sua vez, o submeterá à direção da AMEC|Metropolitana, entidade proprietária;
- i) Zelar pelo cumprimento dos direitos e deveres dos professores e alunos;
- j) Zelar pelo cumprimento do regime legal aplicável às escolas profissionais, dos presentes estatutos e regulamentos em vigor;
- k) Fixar o calendário escolar, coordenar a distribuição do serviço docente e supervisionar a elaboração de horários;
- l) Aprovar o calendário de avaliações e exames em função das propostas dos Conselhos Sectoriais;
- m) Propor à Direção da AMEC|Metropolitana a admissão e exoneração do pessoal docente;
- n) Nomear e demitir os Diretores de Curso;
- o) Assegurar a disciplina do pessoal docente, discente e auxiliar;
- p) Propor a aplicação de sanções disciplinares a docentes;



4

- q) Promover a aplicação de sanções disciplinares a discentes, conforme regulamento da escola;
- r) Promover a realização de protocolos, convênios ou outros acordos de cooperação entre a EPM e outras instituições congêneres, públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras;
- s) Manter ligação com a Associação de Estudantes, caso esta exista, assegurando às suas atividades o apoio que se revelar conveniente, tendo sempre em conta o bom entendimento que deve existir entre os Órgãos de Gestão e os estudantes;
- t) Dar execução a todos os atos emanados dos restantes órgãos da EPM no exercício das suas competências próprias ou delegadas;
- u) Exercer quaisquer outras atribuições conferidas por lei, pelos presentes estatutos e pelos regulamentos aplicáveis.

Artigo 11º

Designação e competências do Diretor Administrativo

1 - O Diretor Administrativo é designado pela Direção da entidade proprietária, por proposta conjunta do Diretor Executivo e do Diretor Pedagógico, ouvida a Direção Pedagógica da EPM.

2 - A duração do mandato do Diretor Administrativo coincide com a do Diretor Pedagógico da AMEC|Metropolitana, que é de quatro anos.

3 - São competências do Diretor Administrativo:

- a) Representar a EPM, designadamente em matérias administrativas e financeiras, junto do ME, de outros organismos oficiais, de outras escolas e demais instituições, sem prejuízo da competência atribuída à Direção Pedagógica de representação junto da tutela quanto a assuntos de natureza pedagógica e aos poderes de representação da Associação conferidos à entidade proprietária;
- b) Zelar pela observância das normas legais e regulamentares aplicáveis;
- c) Assegurar o despacho dos assuntos correntes;
- d) Promover a apresentação ao ME de todas as questões de natureza artístico-pedagógica submetidas pela Direção Pedagógica, que careçam de resolução pela tutela;
- e) Emitir os diplomas e certificados dos alunos que a EPM estiver autorizada a conceder e emitir, validando-os conjuntamente com a Direção Pedagógica;
- f) Exercer as competências que lhe forem delegadas pelos órgãos de administração da AMEC|Metropolitana;
- g) Propor à Direção da AMEC|Metropolitana, conjuntamente com a Direção Pedagógica, a contratação e dispensa do pessoal não docente.
- h) Emitir parecer, designadamente quanto aos aspetos orçamentais e orgânicos, em matéria de contratação de pessoal docente.

4 - O Diretor Administrativo será substituído nas suas ausências e impedimentos pela Direção Pedagógica.

Artigo 12.º

Diretores de Curso

1 - Os Diretores de Curso são órgãos de apoio e consulta da Direção Pedagógica no que diz respeito à gestão dos assuntos artístico-pedagógicos da EPM.

2 - Os Diretores de Curso são também um dos órgãos através dos quais a Direção Pedagógica faz chegar ao corpo docente e aos alunos as diretivas que entenda por bem tomar.

3 - Haverá dois diretores de curso, cada um representando um dos cursos ministrados – Instrumentista de sopro e percussão e Instrumentista de cordas e de tecla.

4 - Os Diretores de Curso são designados anualmente pela Direção Pedagógica ouvido o Diretor Administrativo.

5 - Terão reuniões mensais agendadas no início do ano letivo com a Direção Pedagógica.

Artigo 13.º

Competências dos Diretores de Curso

Aos Diretores de Curso compete, nos termos da lei:

- a) Assegurar a articulação pedagógica entre as diferentes disciplinas e componentes de formação do curso;
- b) Providenciar quanto ao funcionamento regular dos cursos;
- c) Coordenar o acompanhamento e a avaliação dos cursos;
- d) Propor a aquisição de equipamento didático, científico ou bibliográfico e emitir parecer sobre propostas relativas a esta matéria;
- e) Dar conhecimento das instruções e orientações provenientes da Direção Pedagógica e dos Conselhos Sectoriais;
- f) Fazer propostas relativas à elaboração do plano de atividades;
- g) Implementar iniciativas de carácter científico, artístico, pedagógico, ou de divulgação que se revistam de interesse para a EPM;
- h) Pronunciar-se sobre o aproveitamento escolar dos alunos, com base na avaliação periódica dos seus perfis e desempenho;
- i) Pronunciar-se sobre todos os assuntos que dentro das suas competências lhe sejam submetidas para apreciação pelos órgãos de gestão da EPM.

Artigo 14.º

Diretores de Turma

- 1 - Existe um Diretor de Turma por cada turma em funcionamento.
- 2 - O Diretor de Turma é o professor da turma designado para o cargo pela Direção Pedagógica da EPM para um período equivalente a cada ano letivo.
- 3 - O Diretor de Turma é quem acompanha os alunos, quer do ponto de vista do seu percurso escolar, quer do ponto de vista dos contactos a realizar com os Pais e Encarregados de Educação.

Artigo 15.º

Competências dos Diretores de Turma

São funções dos Diretores de Turma:

- a) Presidir às reuniões dos Conselhos de Turma e manter atualizadas as atas;
- b) Garantir a oficialização das deliberações do Conselho de Turma;
- c) Convocar e presidir às reuniões de encarregados de educação;
- d) Supervisionar a publicação atempada das avaliações dos módulos concluídos;
- e) Controlar a assiduidade dos alunos;
- f) Possibilitar a aproximação entre todos os agentes envolvidos no processo de ensino/aprendizagem;
- g) Acompanhar individualmente cada formando, considerando a especificidade de cada um;
- h) Propor e desenvolver a realização de atividades relevantes para a área de formação da turma;
- i) Acompanhar o desenvolvimento da Prova de Aptidão Profissional e a Formação em Contexto de Trabalho, em conjunto com o Diretor de Curso;
- j) Proceder à justificação de faltas dos formandos da turma no sistema informático;
- k) Receber os Pais e Encarregados de Educação nos dias e horários estipulados para o efeito;
- l) Informar mensalmente os Encarregados de Educação da situação de assiduidade do seu educando;
- m) Informar, após o término de cada período, os Encarregados de Educação das avaliações do seu educando.

W

Artigo 16.º

Constituição e competências dos Conselhos Setoriais

- 1 - Os Conselhos Sectoriais são constituídos por professores representantes das várias classes, por estas designadas, e têm funções consultivas de apoio à atividade pedagógica da Escola.
- 2 - O mandato dos membros dos Conselhos Setoriais tem a duração de um ano.
- 3 - São competências dos Conselhos Sectoriais:
 - a) Propor linhas de orientação artístico-pedagógicas por classe;
 - b) Propor alterações que levem a beneficiar a qualidade do ensino ministrado dentro de cada classe;
 - c) Coadjuvar a Direção Pedagógica na definição das linhas orientadoras do percurso escolar individual e coletivo;
 - d) Definir os termos em que se fará a recuperação de módulos em atraso;
 - e) Propor à Direção Pedagógica o agendamento de avaliações e exames.

Artigo 17.º

Constituição e competências dos Conselhos de Turma

- 1 - O Conselho de Turma é o órgão que organiza o trabalho de gestão curricular de cada turma da EPM e tem a seguinte composição:
 - a) A Direção Pedagógica, que preside;
 - b) O Diretor Administrativo;
 - c) Os Diretores de Curso;
 - d) Todos os professores da turma;
 - e) Representante da Associação de Estudantes, caso esta exista;
 - f) O Delegado de turma, designado pelos seus pares;
 - g) Encarregados de Educação convocados para o efeito, caso se trate de um caso que lhes diga diretamente respeito.
- 2 - O mandato dos membros do Conselho de Turma é de um ano, salvo no que respeita aos membros referidos em a) e b) do número anterior.
- 3 - Nas reuniões em que sejam tratados assuntos julgados pela Direção Pedagógica como sigilosos, nomeadamente reuniões de avaliação, apenas participam os membros docentes, pelo que poderão ser agendadas reuniões específicas.
- 4 - Só terão direito de voto os membros constantes das alíneas a), b), c) e d).
- 5 - São competências do Conselho de Turma:
 - a) Efetuar o diagnóstico, identificar as características e dificuldades de aprendizagem dos alunos da turma, concretizando planos e estratégias para colmatar as dificuldades e necessidades diagnosticadas;
 - b) Levar a efeito o planeamento da lecionação dos conteúdos curriculares da disciplina, assim como o trabalho desenvolvido nas áreas curriculares não disciplinares.

Artigo 18.º

Conselho Consultivo

O Conselho Consultivo é constituído por:

- a) O Diretor Executivo ou o Diretor Pedagógico da entidade proprietária, em representação desta, que preside aos trabalhos;
- b) A Direção Pedagógica;
- c) Um representante do corpo docente, por este designado;
- d) Um representante dos pais ou encarregados de educação, por estes designado;
- e) Um representante da Associação de Estudantes, caso esta exista, ou um representante dos alunos, por estes designado;
- f) Representantes do tecido socioeconómico da região, cujo processo de escolha e/ou substituição será da responsabilidade do Diretor Pedagógico da AMEC|Metropolitana, que os proporá à Direção da entidade proprietária.

cu 7

2 - O mandato dos membros do Conselho Consultivo tem a duração de um ano, salvo no que respeita aos membros referidos em a) e b) do número anterior.

3 - Ao Conselho Consultivo compete, designadamente:

- a) Dar parecer sobre o projeto educativo da escola;
- b) Dar parecer sobre os cursos profissionais e outras atividades de formação.

4 - O Conselho Consultivo reúne anualmente sob convocação da Direção da entidade proprietária.

Artigo 19.º

Entrada em vigor

Os presentes estatutos entram em vigor no dia útil seguinte à sua aprovação pelo órgão competente da entidade proprietária.

Lisboa, 27 de novembro de 2018

A PRESIDENTE DA DIREÇÃO DA AMEC

Catarine Vat Pindl

METROPOLITANA

ESCOLA PROFISSIONAL DA METROPOLITANA

PROJETO EDUCATIVO

2022 - 2025



ÍNDICE

INTRODUÇÃO	2
1. ENQUADRAMENTO LEGAL	3
2. ESTRUTURA ORGANIZACIONAL	4
3. OBJETIVOS E ATRIBUIÇÕES	5
4. PODERES DA ENTIDADE PROPRIETÁRIA	7
5. AUTONOMIA DA EPM	9
6. CARACTERIZAÇÃO – Meio envolvente	10
7. CARACTERIZAÇÃO – A escola	10
7.1 Criação e desenvolvimento	10
7.2 Instalações / Equipamentos	11
7.3 Alunos	12
7.4 Corpo docente	13
7.5 Corpo não docente	13
8. OBJETIVOS PEDAGÓGICOS E METODOLOGIAS	15
8.1 Objetivos Gerais	15
8.2 Objetivos Específicos	16
8.3 Desafios	18
8.4 Instrumentos	19
8.5 Avaliação	19
BIBLIOGRAFIA	21



INTRODUÇÃO

O Projeto Educativo de Escola (PEE) "é o documento que consagra a orientação educativa da escola, elaborado e aprovado pelos seus órgãos de administração e gestão para um horizonte de três anos, no qual se apresentam os princípios, os valores, as metas e as estratégias segundo as quais a escola se propõe a cumprir a sua função educativa" (Decreto-Lei 115-A/98, artº 3º).

Só uma escola que promove uma dinâmica de inovação, num movimento contínuo de adaptações a sucessivas "estabilidades dinâmicas", isto é, que não se acomoda e que não sai da sua zona de conforto e busca diariamente novas formas de abordar os problemas que surgem diariamente, só uma escola assim pode, de facto, conceber e realizar o "documento vértice e ponto de referência, orientador de toda a atividade escolar, baseado na participação (...)" que é o Projeto Educativo. ¹

Assim, entendemos que o PEE é um documento nuclear na orientação educativa e de extrema relevância para o futuro da escola. Pensamos que o PEE, acima de tudo, deve ser um documento atrativo, benéfico e funcional para a comunidade educativa. Deve ser potenciador da melhoria organizacional e do sucesso escolar e educativo, e "esclarecer o porquê e o para quê das atividades escolares, que diagnostica os problemas reais e os seus contextos (...), identificando os recursos necessários de forma realista".²

¹ ALBALAT, V. B, 1989

² ALVES, J. Matias, 199

1. ENQUADRAMENTO LEGAL

A Escola Profissional da Metropolitana, adiante designada abreviadamente por EPM, é um estabelecimento de ensino de natureza privada, vocacionado para a oferta de cursos de ensino profissional na área da música, no âmbito do ensino não superior, para instrumentista de sopro e de percussão, e instrumentista de cordas e de teclas.

A EPM possui a autorização prévia de funcionamento n.º 175, concedida em 10 de outubro de 2008 pela DRELVT/MEC.

A EPM presta serviço público de educação e integra a rede de entidades formadoras do Sistema Nacional de Qualificações, nos termos do n.º 1 do artigo 16 do Decreto-Lei n.º 396/2007, de 31 de dezembro, regendo-se pelo estipulado no Decreto-Lei n.º 92/2014 de 20 de junho, alterado pela Lei n.º 69/2015, de 16 de junho, que estabelece o regime jurídico das escolas profissionais privadas e públicas, no âmbito do ensino não superior.

A EPM, ensino integrado de música, atualmente ministra os seguintes cursos, cada um com a duração de três anos letivos:

- Curso Básico de Instrumento (nível II).
- Curso de Instrumentista de Cordas e de Teclas (nível IV).
- Curso de Instrumentista de Sopros e de Percussão (nível IV).

2. ESTRUTURA ORGANIZACIONAL

A entidade proprietária da EPM é a Associação Música, Educação e Cultura - O Sentido dos Sons, adiante designada abreviadamente por Metropolitana, associação de caráter cultural e pedagógico, sem fins lucrativos e de utilidade pública, que tem como principais objetivos a promoção da animação cultural em Portugal e no estrangeiro, a promoção do ensino musical e o alargamento da cultura musical.



Os poderes de coordenação das atividades pedagógicas da EPM cabem ao Diretor Pedagógico da entidade proprietária, nos termos dos artigos 39º e 40º dos Estatutos da Metropolitana.

A EPM tem as suas instalações em Lisboa, na sede da entidade proprietária sita no n.º 36 da Travessa da Galé.

A EPM poderá dispor de polos ou núcleos distribuídos pela área correspondente ao seu âmbito territorial, quando tal se mostre necessário para a realização dos seus fins e depois de devidamente autorizada pela autoridade competente, nomeadamente nos termos legais previstos.

São órgãos da EPM:

- A Direção Pedagógica
- O Diretor Administrativo
- O ou os Diretores de Curso
- Os Diretores de Turma
- Os Conselhos Sectoriais
- O Conselho de Turma
- O Conselho Consultivo

3. OBJETIVOS E ATRIBUIÇÕES

A EPM tem como objetivos a promoção de atividades com vista ao ensino e à difusão de conhecimentos nos seus cursos de ensino e formação profissional conferentes dos níveis II e IV de qualificação do Quadro Nacional de Qualificações, cabendo-lhe ministrar a preparação adequada para o exercício de atividades profissionais qualificadas na área da música.

Para a prossecução dos seus objetivos, são atribuições da EPM:

- Proporcionar aos alunos uma formação geral, científica, tecnológica e prática, visando a sua inserção socioprofissional e permitindo o prosseguimento de estudos.
- Preparar os alunos para o exercício profissional qualificado na área da música.
- Proporcionar aos alunos contactos com o mundo do trabalho e experiências profissionais de carácter sistemático.
- Promover o trabalho em articulação com as instituições económicas, profissionais, associativas, sociais e culturais da respetiva região e/ou setor de intervenção, tendo em vista a adequação da oferta formativa das suas necessidades específicas e a otimização dos recursos disponíveis.
- Contribuir para o desenvolvimento económico, social e cultural do país, em particular da região onde se localiza, através de uma formação de qualidade dos recursos humanos.
- Promover e dinamizar contactos a nível pedagógico, artístico, científico e cultural com instituições nacionais ou internacionais.
- Organizar ou cooperar em atividades de extensão educativa, cultural e artística.

Para a realização dos seus objetivos a EPM pode estabelecer formas de colaboração, associação ou participação, ou ainda celebrar acordos de cooperação ou protocolos com entidades públicas ou privadas, nacionais ou internacionais que prossigam os mesmos fins.

A EPM assegurará, na sua atividade, as condições necessárias a um desempenho pedagógico, científico e artístico particularmente vocacionado para uma eficaz inserção dos seus diplomados no mercado do trabalho.

A EPM deverá estimular o envolvimento de todo o corpo docente, discente,

administrativo e auxiliar nas suas atividades.

4. PODERES E RESPONSABILIDADES DA ENTIDADE TITULAR

Compete à Metropolitana, como entidade titular e de acordo com a legislação em vigor, a prática de todos os atos que legal e estatutariamente lhe caibam relativamente à organização, funcionamento e gestão da EPM, tendo em vista a plena realização dos fins desta. Compete, designadamente à Metropolitana:

- Requerer junto do Ministério da Educação (ME) a criação, autorização de funcionamento, alteração, suspensão e extinção de cursos, por proposta da Direção Pedagógica da EPM;
- Representar a EPM junto dos serviços de administração educativa do ME em todos os assuntos de natureza administrativa e financeira;
- Proceder à revisão dos estatutos da EPM, por iniciativa própria ou por proposta dos órgãos competentes;
- Angariar os recursos financeiros indispensáveis ao funcionamento da EPM e proceder à sua gestão económica e financeira;
- Responder pela correta aplicação dos apoios financeiros públicos concedidos;
- Garantir a adequação dos meios administrativos e financeiros aos diversos objetivos educativos, artísticos e pedagógicos;
- Prestar aos serviços do ME as informações que estes solicitarem;
- Incentivar a participação dos diferentes intervenientes das comunidades escolar e local, designadamente das escolas instituídas e geridas pela Metropolitana, na atividade da EPM, de acordo com o regulamento interno, o projeto educativo e o plano anual de atividades;
- Criar e assegurar as condições necessárias ao normal funcionamento da EPM;
- Contratar, promover e dispensar o pessoal docente da EPM, sob proposta da Direção Pedagógica da EPM, ouvido o Diretor Administrativo e o Diretor Pedagógico da Metropolitana;

Projeto Educativo EPM 2022-2025

- Contratar, promover e dispensar o pessoal não docente que presta serviço na EPM, sob proposta das Direções Pedagógica e Administrativa;
- Manter os registos escolares dos alunos, em condições de autenticidade e segurança;
- Aprovar os montantes a pagar por matrículas, propinas e demais prestações devidas pelos alunos em contrapartida do ensino ministrado e dos serviços prestados, de acordo com os limites impostos pelo ME;
- Designar os membros da Direção Pedagógica e destituí-los livremente;
- Representar a EPM em juízo e fora dele.

As competências da entidade proprietária – Metropolitana - devem ser exercidas sem prejuízo da autonomia cultural, científica, artística e pedagógica da EPM e de acordo com o estabelecido na legislação aplicável em matéria de intervenção e fiscalização pelo ministério da tutela.

5. AUTONOMIA DA EPM

A EPM dispõe de autonomia dos domínios regulamentar, cultural, científico, artístico, pedagógico, administrativo e disciplinar.

A autonomia da EPM, sempre no respeito pela ética, apenas tem por limite as restrições que constam da legislação aplicável, e envolve, designadamente, a capacidade para, livremente:

- Definir a sua organização interna e fixar as regras de funcionamento;
- Escolher o seu projeto artístico, científico, cultural e pedagógico em coerência com o projeto artístico, científico e pedagógico da Metropolitana;
- Planificar as atividades curriculares e extracurriculares, ouvida a Direção Pedagógica e a Direção Artística da Metropolitana;
- Definir as condições de ensino e de formação;

- Recrutar pessoal docente, observado o disposto na legislação em vigor sobre habilitações;
- Aplicar a avaliação de desempenho do pessoal docente da EPM;
- Fixar o calendário escolar, nos termos da lei geral;
- Propor à direção da entidade proprietária a sanção para infrações disciplinares cometidas por docentes;
- Promover a aplicação de sanções disciplinares a discentes, nos termos definidos no regulamento interno;

No desempenho da sua atividade, a EPM está sujeita a tutela do Ministério da Educação (ME) e sujeita a fiscalização pela Inspeção-Geral da Educação e Ciência (IGEC).

6. CARACTERIZAÇÃO – Meio envolvente

A EPM situa-se na freguesia de Alcântara, em Lisboa, numa zona com boas acessibilidades, permitindo-lhe receber alunos oriundos da Área Metropolitana da região de Lisboa e Vale do Tejo e, de outras regiões, designadamente do Alentejo e do Algarve.

A zona envolvente caracteriza-se por uma boa oferta cultural, dispondo de diversos equipamentos com programação cultural ativa como o Centro Cultural de Belém, o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia - MAAT, o Museu Nacional dos Coches ou o Museu do Oriente.

7. CARACTERIZAÇÃO - A escola

7.1 Criação e desenvolvimento

Criada no ano letivo de 2008/2009, a EPM veio ultrapassar uma necessidade há muito sentida na formação musical. O sucesso da EPM está bem patente através da qualidade dos estudantes e da formação que recebem; são significativos os resultados obtidos



em concursos nacionais e internacionais, assim como em festivais e audições públicas. Beneficiando de uma envolvimento musical inédita no plano nacional, os alunos da EPM tem a vantagem de fazer a formação em contexto de trabalho, de nível profissional, com as orquestras da Metropolitana.

No ano letivo 2022/23 a EPM tem a oferta educativa dos seguintes cursos, e um total de 119 alunos:

- Curso Básico de Instrumento (Nível II) – atualmente 8º e 9º anos, terminando esta oferta no ano letivo 2024/25
- Instrumentista de cordas e teclas (Nível IV)
- Instrumentista de sopros e percussão (Nível IV)

Os concertos públicos regulares com formações compostas por alunos da EPM, ou integrados em outros agrupamentos da Metropolitana, têm sido o principal veículo para a divulgação do trabalho desenvolvido. São um recurso pedagógico essencial à aquisição de competências por parte dos alunos.

Os alunos da EPM desenvolvem na sua formação semanal um trabalho intenso em orquestra e música de câmara, sendo possível formar diversos agrupamentos que se destacam pela sua qualidade: Orquestra Clássica Metropolitana, Orquestra de Sopros Metropolitana, Coro EPM, Percussões Metropolitana, Ensemble de Saxofones Metropolitana, Ensemble de Clarinetes EPM, Mix Ensemble.

Como componente essencial da sua formação e desenvolvimento académico, os alunos da EPM realizam audições públicas nas instalações da escola, assistidas pela comunidade escolar, para alunos de outras escolas, e, em geral, para familiares e amigos.

Através da EPM, ou por sua iniciativa, os alunos da escola podem também frequentar *workshops* e *masterclasses* de instrumento ou de outras valências relacionadas com a

atividade de criação e execução musical.

7.2 Instalações / Equipamentos

Nas instalações da Metropolitana a EPM conta com:

- Salas de aula de Formação Musical;
- Salas de aula de Classes de Conjunto;
- Salas de aula de disciplinas teóricas, da área sociocultural;
- Salas de aula de Instrumento;
- Salas de estudo;
- Auditórios;
- Biblioteca;
- Salas de alunos;
- Sala de direção;
- Sala de professores;
- Secretaria;

Todas as salas obedecem rigorosamente as especificações obrigatórias quanto a áreas, iluminação, equipamento e segurança. Toda a área de escola tem cobertura de Internet sem fios, de forma que cada professor ou aluno tenha acesso à Internet em cada sala.

A Secretaria encontra-se devidamente equipada com serviços informatizados, com um funcionário a tempo inteiro.

A EPM dispõe de um programa Informático específico de gestão da atividade pedagógica e do percurso académico dos alunos – Inovar Profissional, bem como a versão destinada à utilização por encarregados de educação e alunos – Inovar

Consulta.

7.3 Alunos

Os alunos da EPM, maioritariamente oriundos de estabelecimentos do ensino regular, prosseguem, por opção, os seus estudos pela via do ensino profissional.

Em regra, são detentores de competências na área da música, adquiridas através de formação formal, complementada por formação prática em grupos informais ou formais, com destaque para as bandas filarmónicas e orquestras (e.g. orquestras do universo *Geração.*)

Quanto à origem geográfica, na sua maioria são oriundos da região de Lisboa e Vale do Tejo e, de outras regiões, designadamente do Alentejo e Algarve, obrigando-os neste caso, a estabelecer residência na Área Metropolitana de Lisboa.

Concluídos os cursos que frequentam na EPM, os alunos podem prosseguir estudos.

Os alunos que frequentam o curso de nível II, na EPM, podem ingressar no curso profissional de nível IV ou num curso científico humanístico; os que concluem o curso de nível IV, em cursos de nível superior, universitário ou politécnico, no país ou no estrangeiro, ou ingressar no mercado de trabalho.

7.4 Corpo Docente

O corpo docente da EPM tem, atualmente, 91% de professores profissionalizados nas áreas em que exercem funções e os restantes 9% estão em fase de conclusão de mestrado ou curso de profissionalização. Os docentes exercem funções nas diferentes áreas disciplinares do plano de estudos da EPM: a área sociocultural, a área científica e a área técnica. A consulta de informações detalhadas pode ser feita através do site institucional.

Estes profissionais exercem a docência na EPM, maioritariamente em regime de acumulação de funções noutros estabelecimentos de ensino, e/ou em paralelo com a

atividade de músico em orquestras profissionais.

7.5 Corpo não docente

Tendo em conta a dimensão da escola, com cerca de 95 alunos no ensino secundário e de 28 alunos no ensino básico, a maioria dos serviços administrativos são partilhados com os serviços da Metropolitana, como é o caso da biblioteca, o apoio informático, a tesouraria, a contabilidade, os recursos humanos, a produção artística, a comunicação e os auxiliares de ação educativa. O funcionário administrativo da secretaria da EPM está alocado exclusivamente à EPM.

Na sequência do enquadramento legal e das metas educativas decorrentes da Lei de Bases do Sistema Educativo, foi nomeada uma equipa para dinamizar o processo de elaboração do PEE. A sua construção e desenvolvimento "em benefício dos alunos" pressupõe:

- O conhecimento das características, interesses e expectativas dos mesmos;
- O conhecimento do contexto (interno e externo) em que se desenvolve o processo educativo;
- O estabelecimento de prioridades educativas e a identificação de estratégias de intervenção;
- A participação de todos os intervenientes, sejam estes, alunos, encarregados de educação, professores, pessoal auxiliar de ação educativa e pessoal administrativo

8. OBJETIVOS PEDAGÓGICOS E METODOLOGIAS

A Escola, como elemento dum sistema, é condicionada pelas políticas educativas, económicas e culturais que lhe são externas, sendo por isso a sua gestão influenciada por fatores muito diversos.

A sua gestão é também influenciada pelo meio envolvente, e o sucesso que a escola



alcançar, depressa se refletirá no próprio sistema que a condiciona. Dessa forma, é importante criarem-se objetivos imprimindo uma dinâmica que esteja presente naquilo que constitui o seu PEE, como fomentar uma contínua e mútua colaboração entre todos os setores da própria Escola e da comunidade em que está inserida.

Assim, a EPM, enquanto escola de ensino profissional na área da música, procura corresponder às necessidades individuais e da comunidade, marcando a vertente artística, mas também contribuir para a formação dum vocabulário estético que se toma como essencial ao desenvolvimento cultural.

Para se atingir tal finalidade torna-se necessário o empenho de todos os que participam de uma forma ativa e contínua na implementação do Projeto Educativo da Escola.

Este estrutura-se com base em três objetivos gerais que procuram um desenvolvimento equilibrado dos aspetos intelectual, socioeducativo e cultural, com vista à sua correta integração.

8.1 Objetivos Gerais

O PEE tem como objetivos gerais:

- Proporcionar o ensino de música, selecionando e identificando alunos com potencial e aptidão nesta área específica.
- Desenvolver as competências técnicas e artísticas dos alunos, com o objetivo de os preparar para o mercado de trabalho e/ou o prosseguimento de estudos.
- Fomentar o desenvolvimento de competências sociais e culturais.

8.2 Objetivos Específicos

São objetivos específicos:

- Ao proporcionar o ensino de música, selecionando e identificando alunos com potencial e aptidão na área da música:

My

- a. Elaborar e realizar provas de admissão que permitam avaliar as capacidades dos candidatos;
 - b. Observar e avaliar o desempenho dos alunos ao longo do seu percurso;
 - c. Assegurar um ensino de qualidade, garantindo um número reduzido de alunos por turma e uma orgânica que salvguarde um ensino diferenciado;
 - d. Possuir um corpo docente com formação superior e profissionalização, que articule competências curriculares pedagógicas e humana;
 - e. Orientar a formação dos alunos, tomando-os profissionais responsáveis e impulsionadores de uma cultura de transparência e partilha, empenhados no sucesso escolar e educativo;
 - f. Possuir condições físicas e de equipamento adequadas.
- Ao desenvolver as competências técnicas e artísticas dos alunos, com o objetivo de os preparar para o mercado de trabalho e/ou o prosseguimento de estudos:
 - a. Criar e desenvolver atividades artísticas que proporcionem aos alunos uma participação ativa e enriquecedora;
 - b. Audições de classe, audições gerais, audições de turma - correspondem ao concluir de um trabalho que se vai desenvolvendo ao longo do tempo, daí a importância para o aluno da apresentação em público, já que tal constitui um elemento fundamental para a sua avaliação e é uma componente da formação do aluno do ensino artístico;
 - c. Estágios, que são realizados ao longo do ano, e que servem de enriquecimento e complemento curricular, sendo estes promovidos por professores da escola, professores externos, músicos convidados, alunos e direção pedagógica;
 - d. *Masterclasses*, que representam momentos importantes no processo de aprendizagem do aluno do ensino artístico com vista a uma abordagem técnica diversificada;

Projeto Educativo EPM 2022-2025

- e. Estimular a criatividade e a autonomia nos alunos;
- f. Aplicar e adequar os conteúdos programáticos;
- g. Incutir e enraizar rotinas como ferramentas de trabalho no processo de ensino aprendizagem;
- h. Refletir sobre os programas existentes, usufruindo da gestão e flexibilidade curricular;
- i. Definir critérios de avaliação coerentes e justos, nas diferentes áreas curriculares, de forma interdisciplinar;
- j. Ações de formação, que são promovidas para o enriquecimento e complemento curricular;
- k. Fomentar a interação entre a EPM e os encarregados de educação, visando uma participação ativa e cooperante nas atividades disponibilizadas;
- l. Estimular a participação dos alunos em concursos - concursos internos e/ou externos, salvaguardando a importância de uma competição saudável entre alunos;
- m. Realizar atividades extracurriculares - visitas de estudo, intercâmbios entre escolas;
- n. Criar classes de conjunto (grupos de câmara) que funcionem como veículos de cultura e promoção da escola, com apresentações fora do espaço escolar, servindo estes ainda como forma de participação ativa dos alunos, para fomentar o trabalho em conjunto e o empenho artístico de cada um;
- o. Criar classes de conjunto de interesse especial - estas classes, embora integradas dentro do projeto curricular, não deixam de ter uma autonomia quanto ao repertório a apresentar e uma carga horária diferente das outras classes de conjunto. Deste modo, procura-se corresponder a diferentes modos de abordagem à música, como ainda ter uma proximidade com a comunidade na divulgação deste ensino.

- Ao fomentar o desenvolvimento de competências sociais e culturais:
 - a. Sensibilizar para o respeito e defesa do património cultural e artístico;
 - b. Formar públicos críticos, reflexivos, assíduos e atentos a programação cultural;
 - c. Promover a autoconfiança e a iniciativa individual;
 - d. Enfatizar os valores da sensibilidade artística nas relações interpessoais;
 - e. Constituir um corpo de funcionários que possua competências pedagógicas, humanas e sociais;
 - f. Encarar a prática artística como um ato comunitário.

8.3 Desafios

- Consciencializar os alunos e encarregados de educação para a realidade do ensino profissional artístico e consequente metodologia de estudo/trabalho individual.
- Cultivar e enraizar o sentimento de pertença dos alunos pela EPM.
- Sensibilizar os encarregados de educação para as atitudes comportamentais dos seus educandos para com os diferentes elementos da comunidade escolar.
- Fomentar a cultura artística e interdisciplinar, bem como enriquecer os diversos espaços complementares à formação e desenvolvimento pessoal e social dos alunos.
- Elaborar um plano de atividades que abranja todas as áreas, artística, científica e humanística com vista a uma prática educativa com base na interdisciplinaridade.
- Realizar ações de formação promovendo um intercâmbio de experiências e conhecimentos, atualizando as práticas pedagógicas e enriquecendo assim as competências do corpo docente.

8.4 Instrumentos

De forma a alcançar os objetivos propostos pelo PEE, utilizam-se os seguintes



instrumentos:

- Plano Anual de Atividades (PAA) - Organiza e calendariza todas as atividades a realizar na EPM de acordo com as metas e estratégias delineadas no PEE e no plano de atividades das escolas da Metropolitana.
- Regulamento Interno (RI) - Constitui-se como normativo de ação e de atuação dos intervenientes no processo educativo, sendo objeto de atualizações sempre que necessário. Este tem também como referência principal o PEE, formalizando um conjunto de normas orientadoras da ação na EPM ao nível de estratégias de gestão pedagógica, de gestão organizacional e de avaliação.

8.5 Avaliação

O acompanhamento e a avaliação do PEE são, em primeira instância, da competência da direção executiva, da direção pedagógica e do conselho consultivo. No entanto, cada órgão é responsável pelo acompanhamento das áreas/atividades intrínsecas às suas funções ou atribuições.

Essa avaliação assume um caráter plural nas suas diferentes dimensões. Uma dimensão contínua dessa avaliação, enquanto fator de correção sistemática, ao longo do processo, visando uma adequação entre a prática e os objetivos previamente traçados, deve ser de particular realce. É ainda de extrema importância, a partilha de experiências e resultados com os diversos intervenientes da comunidade educativa.

A avaliação final do PEE constitui um elemento de diagnóstico, de análise e interpretação de todo o processo e servirá de suporte à revisão do projeto seguinte.

"Muitas vezes, o tempo dos professores e de outros atores educativos esgota-se facilmente na elaboração e revisão destes documentos, restando pouco tempo para a implementação das estratégias de melhoria.

É necessário, pois, encontrar um equilíbrio entre o tempo dedicado às atividades de planeamento e o dispensado com a sua implementação" ³

³ ALAIZ, V., Góis, E., & Gonçalves, C., 200

 5/12/2022

Bibliografia

ALAIZ, V., Góis, E., & Gonçalves, C., *Autoavaliação de escolas - pensar e praticar*. Porto : Edições ASA, 2003.

ALBALAT, V. B., *Projeto Educativo, Plan Anual de Centro, Programación Docente y Memória*, Madrid, Escuela Espanola, 1989.

ALVES, J. Matias, *Organização, Gestão e Projecto Educativo das Escolas*, Lisboa, Edições ASA, 1992.

Anexo E. Artigo 9 do Decreto-Lei nº75/2008 de 22 de abril

2344

Diário da República, 1.ª série—N.º 79—22 de Abril de 2008

SECÇÃO II

Organização

Artigo 6.º

Agrupamento de escolas

1 — O agrupamento de escolas é uma unidade organizacional, dotada de órgãos próprios de administração e gestão, constituída por estabelecimentos de educação pré-escolar e escolas de um ou mais níveis e ciclos de ensino, com vista à realização das finalidades seguintes:

a) Proporcionar um percurso sequencial e articulado dos alunos abrangidos numa dada área geográfica e favorecer a transição adequada entre níveis e ciclos de ensino;

b) Superar situações de isolamento de escolas e estabelecimentos de educação pré-escolar e prevenir a exclusão social e escolar;

c) Reforçar a capacidade pedagógica das escolas e estabelecimentos de educação pré-escolar que o integram e realizar a gestão racional dos recursos;

d) Garantir o funcionamento de um regime de autonomia, administração e gestão, nos termos do presente decreto-lei.

2 — A constituição de agrupamentos de escolas obedece, designadamente, aos seguintes critérios:

a) Construção de percursos escolares integrados;

b) Articulação curricular entre níveis e ciclos educativos;

c) Proximidade geográfica;

d) Necessidades de ordenamento da rede dos ensinos básico e secundário e da educação pré-escolar.

3 — Cada uma das escolas ou estabelecimentos de educação pré-escolar que integra o agrupamento mantém a sua identidade e denominação próprias, recebendo o agrupamento uma designação que o identifique, nos termos da legislação em vigor.

4 — O agrupamento integra escolas e estabelecimentos de educação pré-escolar de um mesmo concelho, salvo em casos devidamente justificados e mediante parecer favorável das câmaras municipais envolvidas.

5 — No processo de constituição de um agrupamento de escolas deve garantir-se que nenhuma escola ou estabelecimento de educação pré-escolar fique em condições de isolamento que dificultem uma prática pedagógica de qualidade.

6 — Observados os princípios consagrados nos números anteriores, os requisitos necessários para a constituição de agrupamentos de escolas são os definidos em diploma próprio.

Artigo 7.º

Agregação de agrupamentos

Para fins específicos, designadamente para efeitos da organização da gestão do currículo e de programas, da avaliação da aprendizagem, da orientação e acompanhamento dos alunos, da avaliação, formação e desenvolvimento profissional do pessoal docente, pode a administração educativa, por sua iniciativa ou sob proposta dos agrupamentos de escolas e escolas não agrupadas, constituir unidades administrativas de maior dimensão por agregação de agrupamentos de escolas e escolas não agrupadas.

CAPÍTULO II

Regime de autonomia

Artigo 8.º

Autonomia

1 — A autonomia é a faculdade reconhecida ao agrupamento de escolas ou à escola não agrupada pela lei e pela administração educativa de tomar decisões nos domínios da organização pedagógica, da organização curricular, da gestão dos recursos humanos, da acção social escolar e da gestão estratégica, patrimonial, administrativa e financeira, no quadro das funções, competências e recursos que lhe estão atribuídos.

2 — A extensão da autonomia depende da dimensão e da capacidade do agrupamento de escolas ou escola não agrupada e o seu exercício supõe a prestação de contas, designadamente através dos procedimentos de auto-avaliação e de avaliação externa.

3 — A transferência de competências da administração educativa para as escolas observa os princípios do gradualismo e da sustentabilidade.

Artigo 9.º

Instrumentos de autonomia

1 — O projecto educativo, o regulamento interno, os planos anual e plurianual de actividades e o orçamento constituem instrumentos do exercício da autonomia de todos os agrupamentos de escolas e escolas não agrupadas, sendo entendidos para os efeitos do presente decreto-lei como:

a) «Projecto educativo» o documento que consagra a orientação educativa do agrupamento de escolas ou da escola não agrupada, elaborado e aprovado pelos seus órgãos de administração e gestão para um horizonte de três anos, no qual se explicitam os princípios, os valores, as metas e as estratégias segundo os quais o agrupamento de escolas ou escola não agrupada se propõe cumprir a sua função educativa;

b) «Regulamento interno» o documento que define o regime de funcionamento do agrupamento de escolas ou da escola não agrupada, de cada um dos seus órgãos de administração e gestão, das estruturas de orientação e dos serviços administrativos, técnicos e técnico-pedagógicos, bem como os direitos e os deveres dos membros da comunidade escolar;

c) «Planos anual e plurianual de actividades» os documentos de planeamento, que definem, em função do projecto educativo, os objectivos, as formas de organização e de programação das actividades e que procedem à identificação dos recursos necessários à sua execução;

d) «Orçamento» o documento em que se prevêem, de forma discriminada, as receitas a obter e as despesas a realizar pelo agrupamento de escolas ou escola não agrupada.

2 — São ainda instrumentos de autonomia dos agrupamentos de escolas e das escolas não agrupadas, para efeitos da respectiva prestação de contas, o relatório anual de actividades, a conta de gerência e o relatório de auto-avaliação, sendo entendidos para os efeitos do presente decreto-lei como:

a) «Relatório anual de actividades» o documento que relaciona as actividades efectivamente realizadas pelo

Anexo F. Plano de Estudos do Curso Básico de Instrumento e do Curso Profissional de Instrumentista de Sopro e Percussão



CURSO BÁSICO DE INSTRUMENTO				
Plano de Estudos				
2020/2021				
Componentes de Formação	7º Ano	8º Ano	9º Ano	Total
Sociocultural				
Horas				
Português	120	120	120	360
Língua Estrangeira	100	100	100	300
Ciências Físicas e Naturais	120	120	120	360
Ciências Humanas e Sociais	160	160	160	480
Matemática	100	100	100	300
				Subtotal:
				1800
Técnica				
Horas				
Formação Musical	160	160	120	440
Introdução à Composição			40	40
Técnica Instrumental	40	40	40	120
Instrumento Principal	40	40	80	160
Prática de Conjunto	160	160	160	480
Prática Individual Naípe	160	160	120	440
Instrumento de Tecla	40	40	40	120
				Subtotal:
				1800
Total de horas do curso:				3600



CURSO PROFISSIONAL DE INSTRUMENTISTA DE SOPRO E PERCUSSÃO				
Plano de Estudos				
2020/2021				
Componentes de Formação	10º Ano	11º Ano	12º Ano	Total
Sociocultural				
Horas				
Português	100	110	110	320
Língua Estrangeira	70	70	80	220
Área de Integração	70	70	80	220
Tecnologias de Informação e Comunicação	50	50		100
Educação Física	50	45	45	140
				Subtotal:
				1000
Científica				
Horas				
História e Cultura das Artes	60	60	80	200
Teoria e Análise Musical	50	50	50	150
Física do Som	50	50	50	150
				Subtotal:
				500
Técnica				
Horas				
Instrumentos	90	100	100	290
Conjuntos Instrumentais	60	60	60	180
Naípe e Orquestra	160	160	160	480
Projetos Coletivos e Improvisação	70	70	80	220
Formação em Contexto de Trabalho	160	200	240	600
				Subtotal:
				1770
Total de horas do curso:				3270

CURSO PROFISSIONAL DE INSTRUMENTISTA DE CORDAS E TECLA				
Plano de Estudos				
2020/2021				
Componentes de Formação	10º Ano	11º Ano	12º Ano	Total
Sociocultural				
Horas				
Português	100	110	110	320
Língua Estrangeira	70	70	80	220
Área de Integração	70	70	80	220
Tecnologias de Informação e Comunicação	50	50		100
Educação Física	50	45	45	140
			Subtotal:	1000
Científica				
Horas				
História e Cultura das Artes	60	60	80	200
Teoria e Análise Musical	50	50	50	150
Física do Som	50	50	50	150
			Subtotal:	500
Técnica				
Horas				
Instrumentos (Específico e de Acompanhamento)	90	90	90	270
Música de Câmara	60	60	80	200
Naípe, Orquestra e Prática de Acompanhamento	160	160	160	480
Projetos Coletivos	70	70	80	220
Formação em Contexto de Trabalho	160	200	240	600
			Subtotal:	1770
			Total de horas do curso:	3270



ÍNDICE

4

SUMÁRIO EXECUTIVO

I - NOTA INTRODUTÓRIA

5

1. Enquadramento

2. Processos Operacionais e Áreas de Intervenção

6

3. Metodologia

II - OBJETIVOS

III - ATIVIDADES PREVISTAS

E PROJETOS DAS UNIDADES ORGÂNICAS

1. Conservatório de Música da Metropolitana

7

2. Escola Profissional da Metropolitana

9

3. Academia Nacional Superior de Orquestra

11

IV - CONCLUSÃO

SUMÁRIO EXECUTIVO

No alinhamento estabelecido face aos instrumentos da estratégia da Associação, foram identificados para as escolas da Metropolitana os seguintes quatro eixos:

- > Elaborar o plano pedagógico tendo em conta a interligação entre os três níveis de ensino;
- > Continuar a promover a qualidade do ensino ministrado pelas escolas da Associação;
- > Melhorar a organização e a gestão das escolas;
- > Valorizar o trabalho do corpo docente;

O Plano de Atividades para o ano letivo 2022/2023 foi elaborado numa lógica de continuidade e consolidação do trabalho realizado nos tempos mais recentes, com particular enfoque na continuação da melhoria do ensino ministrado, na aproximação aos alunos, professores e parceiros sociais e no normal funcionamento de atividades performativas e de formação suplementar.

Assim, a estratégia definida para o ciclo que se inicia em 2022/2023 traduz-se em sete objetivos:

- > Continuar a consolidar as áreas de competência e a estrutura organizacional das escolas;
- > Continuar a consolidar as orquestras das escolas como o eixo principal na ação pedagógica;
- > Continuar o processo que visa a reorganização e reestruturação das escolas na sua transversalidade;
- > Melhorar a eficiência nos procedimentos ao nível dos serviços administrativos e da gestão dos recursos através de meios tecnológicos;
- > Implementar a investigação científica na área de educação artística e de performance no ensino superior;
- > Desenvolver políticas de internacionalização sustentáveis;
- > Contribuir para o serviço sociocultural às comunidades.

O atual Plano de Atividades inclui um conjunto de objetivos e indicadores onde se garante a orientação para os resultados, sendo contempladas atividades correntes e de suporte. A opção permite assegurar que todas as áreas e unidades orgânicas têm por referência a estratégia definida.

A Metropolitana continuará a valorizar a intercomunicação e a inter-relação pedagógica do trabalho que tem sido desenvolvido e realizado pelas três escolas, autonomamente e em parceria umas com as outras, bem como a expandir a dinâmica de concertos, recitais, masterclasses, workshops e outras atividades, nas comunidades locais e metropolitanas, em todo o país e no estrangeiro.

I - NOTA INTRODUTÓRIA

O Plano de Atividades que se apresenta foi elaborado em consonância com as atribuições, competências e modelo organizacional da Metropolitana conforme os Estatutos da mesma e tendo em conta os Estatutos da Academia Nacional Superior de Orquestra e os Estatutos da Escola Profissional da Metropolitana.

O ano letivo de 2022/2023 será um ano de consolidação da reorganização das escolas da Metropolitana havendo uma clara aposta no fortalecimento da equipa, reforço das competências, na modernização e transparência dos processos de trabalho, numa nova forma de comunicar e ainda na melhoria dos serviços prestados e na aproximação aos alunos, professores e parceiros.

Existe uma clara aposta na promoção da simplificação e no desenvolvimento de soluções digitais, que se possam traduzir num melhoramento da prestação de serviços e da eficácia e eficiência interna do próprio serviço.

Aproveitando o momento atual de discussão em torno dos desafios e novos moldes de trabalho, a Direção Pedagógica da Metropolitana está ciente de que os recursos humanos são a parte mais importante de qualquer organização e que é sobre as pessoas que deve estar o enfoque da tomada de decisões de gestão, assim pretende-se reforçar a qualidade do ambiente de trabalho, fortalecendo os meios de participação dos trabalhadores na gestão e reforçando as medidas de conciliação entre vida profissional, vida familiar e vida pessoal, já existentes, por forma a tornar as escolas da Metropolitana num local "bom para se trabalhar".

Bem-haja a todos e todas os que contribuem diariamente para uma Metropolitana melhor!

Yan Mikirtumov

Diretor Pedagógico da AMEC|Metropolitana

1. ENQUADRAMENTO

As escolas da Metropolitana constituem um dos pilares da associação descrito nas alíneas c), d) e e), art.º 3º dos Estatutos da Associação:

Promover o ensino musical de nível básico e de nível secundário através do Conservatório de Música da Metropolitana e da Escola Profissional da Metropolitana;

Promover o ensino musical de alto nível, prioritariamente orientado para a formação de instrumentistas de orquestra profissionais e de maestros diretores de orquestra e de ópera;

Promover a criação, para o efeito, de uma academia de formação de instrumentistas de orquestra e de maestros, de âmbito nacional e de nível superior, que adotara a designação de "Academia Nacional Superior de Orquestra".

Assim, a Metropolitana possui três unidades orgânicas de formação:

- > Conservatório de Música da Metropolitana (CMM)
- > Escola Profissional da Metropolitana (EPM)
- > Academia Nacional Superior de Orquestra (ANSO)

Tendo em consideração as atribuições e competências previstas nos Estatutos da Metropolitana e das respetivas escolas a área de intervenção tem três áreas-chave, as quais constituem o seu núcleo de atividade:

- > Formação profissional de nível básico, secundário e superior na área de música;
- > Divulgação e extensão cultural;
- > Serviço sociocultural às comunidades, nomeadamente através de animações, audições musicais e concertos públicos.

Na persecução das suas atribuições, é assegurada ainda a representação e participação formal num conjunto de órgãos institucionais, fóruns decisórios, grupos de trabalho e redes de cooperação nos domínios nacionais, europeu e internacional, assim como a produção de informação adequada nas suas áreas de intervenção.

No âmbito de competências atribuídas no n. 2, art.º 40º dos Estatutos da Metropolitana, a Direção Pedagógica apresenta o seu plano de atividades para o ano letivo de 2022/2023, nele se discriminando os objetivos a atingir, os projetos/atividades a realizar bem como os recursos a utilizar.

2. PROCESSOS OPERACIONAIS E ÁREAS DE INTERVENÇÃO

A orgânica das escolas da Metropolitana pré-definido cinco áreas-chave de intervenção, que constituem o seu núcleo de atividade, a saber:

Áreas-chave:

Área Educativa; Desenvolvimento Organizacional; Área Artística; Internacionalização; Investigação

ÁREAS-CHAVE	PROCESSOS OPERACIONAIS
Área Educativa	<ul style="list-style-type: none"> • Colaboração para definição da linha formativa e educacional global • Preparação de debates e reuniões sectoriais entre docentes da mesma área formativa • Revisão sistemática da oferta formativa • Monitorização do sucesso escolar
Desenvolvimento Organizacional (Gestão Interna)	<ul style="list-style-type: none"> • Atualização e revisão sistemática de documentação • Criação e implementação dos instrumentos da gestão administrativa • Colaboração nos processos internos da gestão operacional • Implementação e gestão dos sistemas de qualidade nas unidades orgânicas • Definição da carreira docente
Área Artística	<ul style="list-style-type: none"> • Preparação e apoio na execução dos projetos artísticos • Preparação e realização dos concertos, audições e apresentações públicas • Participação nos programas da Metropolitana • Contribuir para o serviço sociocultural às comunidades
Internacionalização	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento das políticas de internacionalização sustentáveis no ensino superior
Investigação	<ul style="list-style-type: none"> • Implementação da investigação científica na área de educação artística e de performance no ensino superior

3. METODOLOGIA

O processo de elaboração do Plano de Atividades das escolas da Metropolitana para o ano letivo de 2022/2023 compreendeu as seguintes fases:

- > Definição dos objetivos estratégicos e processos operacionais
- > Consulta das Unidades Orgânicas
- > Redação Final

II - OBJETIVOS

- > Otimização da articulação entre formação não superior e formação superior nas escolas da Metropolitana;
- > Integração artística entre unidades orgânicas da Metropolitana;
- > Modernização da gestão administrativa e organizacional;
- > Potenciar os projetos artísticos internos;
- > Definição da carreira docente;
- > Reforçar a relação com a comunidade e iniciar a discussão sobre um projeto interdisciplinar "música na comunidade";
- > Redefinição das dimensões das escolas.

A longo prazo:

- > Melhorar as instalações e infraestrutura das escolas para poder desenvolver as áreas-chave Internacionalização e Área Artística (como: Ensemble de Metais, Camerata de Cordas, Octeto de Sopros, Ensembles de Clarinetes e Flautas, Percussões da Metropolitana, Oficina de gravação/composição/música eletrônica, Canto).

ANÁLISE SWOT	
<p>Pontos fortes</p> <ul style="list-style-type: none"> • A marca Metropolitana • Localização privilegiada • Oferta formativa diferenciadora • Formação em contexto de trabalho • Múltiplas parcerias • Alta taxa de empregabilidade e de prosseguimento de estudos 	<p>Pontos fracos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Instalações no edifício antigo que necessita obras de modernização • Sistemas de informação obsoletos e pouco eficientes • Necessidade de renovação do parque instrumental/planos • Atraso na implementação de plano de progressão da carreira docente • Escassez de recursos humanos no plano operacional
<p>Oportunidades</p> <ul style="list-style-type: none"> • Novas parcerias em contextos inusitados • Internacionalização • Projetos Interdisciplinares na área artística e científica • Expansão de projetos pedagógicos a outras freguesias de Lisboa 	<p>Ameaças</p> <ul style="list-style-type: none"> • Escolas existentes na mesma área geográfica • Orquestras académicas deficitárias por pouca atratividade de alguns instrumentos • Alterações na legislação do ensino artístico e ensino superior (obrigatoriedade de ratios muito elevados de docentes doutorados tendo em vista a realidade nacional) • A previsível saturação do mercado na área de música

III - ATIVIDADES PREVISTAS E PROJETOS DAS UNIDADES ORGÂNICAS

CONSERVATÓRIO DE MUSICA DA METROPOLITANA (CMM)

O Conservatório de Musica da Metropolitana, que integra a Metropolitana, iniciou a sua atividade no ano letivo 1993/1994.

O CMM tem como objetivos a promoção de atividades com vista ao ensino e à difusão de conhecimentos nos seus cursos de ensino pré-escolar, básico e secundário, cabendo-lhe ministrar a preparação adequada para o exercício de atividades formativas e qualificadas na área da música.

- A oferta formativa atual do CMM consiste nos seguintes cursos:
- > Curso de Iniciação Instrumental (Pré-escolar e 1º Ciclo do Ensino Básico);
 - > Curso de Instrumento (2º do Ensino Básico e Curso Secundário);
 - > Curso Livre para alunos entre os 15 e os 65 anos de idade.

Atividades e projetos previstos

Na sequência do processo de reestruturação em 2021, o CMM obteve a autorização de funcionamento por parte do Ministério de Educação, com paralelismo pedagógico e a aplicação dos planos de estudos conforme a legislação em vigor.

No ano letivo de 2022/2023, as atividades previstas específicas no Conservatório de Música da Metropolitana surgem identificadas na tabela *infra*.

OBJETIVO ESTRATÉGICO	ATIVIDADE	DESCRIÇÃO	INDICADOR(ES)	META	TOLERÂNCIA
Área Educativa	Debates sobre a linha formativa e educacional global	Reuniões entre docentes das escolas da Metropolitana	N.º de reuniões por áreas formativas	Janeiro 2023	Maió 2023
Desenvolvimento organizacional	Reestruturação Elaboração da documentação	Elaboração dos regulamentos específicos	N.º de regulamentos	Março 2023	Maió 2023
Desenvolvimento organizacional	Avaliação do Desempenho do pessoal docente	Elaboração e implementação do sistema da avaliação do desempenho do pessoal docente	Melhorar a qualidade do serviço educativo e das aprendizagens dos alunos, proporcionar orientações para o desenvolvimento pessoal e profissional no quadro de um sistema de reconhecimento do mérito e da excelência	Maió 2023	Julho 2023
Desenvolvimento organizacional	Sistema de Garantia de Qualidade	Elaboração do Sistema de Garantia de Qualidade		2022	2024
Área Artística	Classes de conjunto	Orquestra Piccola, Orquestra Juvenil e Santa Maria Maior, Ensemble de Clarinetes e Percussões, Coro	N.º de espectadores Divulgação do trabalho desenvolvido na CMM	Vários concertos no decorrer do ano letivo	N/A
Área Artística	Audições de Classe	Apresentação periódica das classes de todos os instrumentos lecionados	Divulgação do trabalho desenvolvido no CMM	Uma audição por período, por classe	N/A
Área Artística	Dia da Metropolitana	Participação no concerto do Aniversário da Metropolitana	N.º de espectadores Divulgação do trabalho desenvolvido no CMM	Junho 2023	N/A

ESCOLA PROFISSIONAL DA METROPOLITANA (EPM)

A Escola Profissional Metropolitana (EPM), que integra a Metropolitana, iniciou a sua atividade no ano letivo 2008/2009.

A EPM tem como objetivos a promoção de atividades com vista ao ensino e à difusão de conhecimentos nos seus cursos de ensino e formação profissional que conferem os níveis II e IV do Quadro Nacional de Qualificações, cabendo-lhe ministrar a preparação adequada para o exercício de atividades profissionais qualificadas na área da música.

- A oferta formativa atual da EPM consiste nos seguintes cursos:
- > Curso Básico de Instrumento
 - > Curso Profissional de Instrumentista (Cordas e Teclas | Sopros e Percussão)

Atividades e projetos previstos

O plano de reestruturação suscitará alterações na estrutura orgânica da EPM que de forma progressiva, a oferta formativa correspondente ao terceiro ciclo do ensino básico deixará de integrar a missão da EPM. As razões subjacentes à adoção desta medida, perante a impossibilidade da resolução a médio prazo dos condicionamentos existentes, foram apresentadas no Plano de Atividades 2021/2022:

No ano letivo de 2022/2023, as atividades previstas específicas na Escola Profissional Metropolitana surgem identificadas na tabela *infra*.

OBJETIVO ESTRATÉGICO	ATIVIDADE	DESCRIÇÃO	INDICADOR(ES)	META	TOLERÂNCIA
Área Educativa	Debates sobre a linha formativa e educacional global	Reuniões entre docentes das escolas da Metropolitana	N.º de reuniões por áreas formativas	Janeiro 2023	Maio 2023
Desenvolvimento Organizacional	EQAVET	Processo de avaliação externa com vista a melhoria dos procedimentos organizacionais	Análise e relatório sobre os métodos e aprendizagem dos alunos; Acompanhamento contínuo dos alunos no final do ciclo formativo; Auscultação sistemática do Conselho Consultivo	No decorrer do ano letivo	N/A
Desenvolvimento Organizacional	Avaliação de Desempenho do Pessoal Docente	Implementação do sistema de Avaliação do Desempenho do pessoal docente	Melhorar a qualidade do serviço educativo e das aprendizagens dos alunos, proporcionar orientações para o desenvolvimento pessoal e profissional no quadro de um sistema de reconhecimento do mérito e da excelência	No decorrer do ano letivo	N/A
Área Artística	Parceria com a Junta de Freguesia de Alcântara	Dar continuidade ao projeto iniciado em 2020/2021	Maior visibilidade do trabalho desenvolvido na EPM	No decorrer do ano letivo	N/A
Área Artística	Estágios no âmbito da Orquestra de Sopros em parceria com as instituições militares e militarizadas	Realização de dois estágios, nomeadamente com a Banda Sinfónica do Exército e com a Banda de Música da Força Aérea	Desenvolvimento da componente FCT, direcionada para o Curso Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão; Divulgação do trabalho desenvolvido na EPM	4º trimestre de 2022 e 1º trimestre de 2023	4º trimestre de 2023
Área Artística	Parceria entre a Orquestra Clássica Metropolitana e a Orquestra Académica da Metropolitana	Trabalho conjunto entre as duas Orquestras, com apresentação pública prevista para janeiro de 2023	Desenvolvimento da componente FCT, direcionada para o Curso Profissional de Cordas e Teclas; Divulgação do trabalho desenvolvido na EPM	Janeiro 2023	N/A
Área Artística	Dia da Metropolitana	Participação no concerto do Aniversário da Metropolitana	Captação de novos alunos para a EPM; n.º de espectadores; Desenvolvimento da componente FCT; Divulgação do trabalho desenvolvido na EPM	Junho de 2023	N/A
Área Artística	Novos Ensembles: Parceria com a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal	Um novo projeto artístico que consiste na criação de "novos" ensembles dentro do seio da música de câmara	Desenvolvimento da componente FCT direcionada para o Curso Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão; Divulgação do trabalho desenvolvido na EPM	Abril e Julho de 2023	4º trimestre de 2023
Área Artística	Concurso de Música de Câmara	Concurso no âmbito da música de câmara direcionado para os grupos de música de câmara da EPM	Aumento de n.º de grupos versos à 1ª edição em 2022	2 de Maio de 2023	N/A
Área Artística	Concurso Jovem Solista EPM/Prémio Fundação Intel	A apresentação pública do vencedor	N.º de alunos inscritos no concurso	3 de Fevereiro de 2023	N/A

Área Artística	Semana de Música de Câmara	Semana intensiva de música de câmara com audições públicas realizadas nas instalações da Metropolitana	Desenvolvimento da componente FCT; Divulgação do trabalho desenvolvido na EPM	Outubro de 2022 e Fevereiro de 2023	N/A
Área Artística	Concertos de Orquestras da EPM	Vários concertos integrados na temporada "Ensaio Geral"	Captação de novos alunos para a EPM; n.º de espectadores; Desenvolvimento da componente FCT; Divulgação do trabalho desenvolvido na EPM	Outubro de 2022 a Junho 2023	N/A
Área Artística	Estágio da Páscoa	Programa de estágio da Orquestra Clássica Metropolitana e Orquestra de Sopros Metropolitana; Concerto Estágio EPM	Captação de novos alunos para a EPM; n.º de espectadores; Desenvolvimento da componente FCT; Divulgação do trabalho desenvolvido na EPM	1 a 6 de Abril de 2023	N/A

ACADEMIA NACIONAL SUPERIOR DE ORQUESTRA

A Academia Nacional Superior de Orquestra (ANSO), que integra a Metropolitana, iniciou a sua atividade no ano letivo 1993/1994. A ANSO é um estabelecimento de ensino superior politécnico, particular, que tem como principais objetivos:

- Formação com elevado nível profissional de instrumentistas de orquestra, pianistas na vertente de formações de câmara e acompanhamento e de maestros diretores de orquestra e de ópera;
- Divulgação e extensão cultural;
- Serviço sociocultural às comunidades, nomeadamente através de animações, audições musicais e concertos públicos.

A oferta formativa atual da ANSO consiste nos seguintes cursos:

- > Curso de Licenciatura em Música com três opções: Instrumentista de Orquestra; Piano para Música de Câmara e Acompanhamento e Direção de Orquestra;
- > Pós-Graduação em Performance Orquestral Avançada em parceria com a Orquestra Metropolitana de Lisboa.

Atividades e projetos previstos

Nos últimos anos a ANSO foi objeto de uma reestruturação não só do seu plano de estudos, mas também quanto à implementação de procedimentos que permitem regular as políticas de qualidade, internacionalização e investigação. Em 2021 foi iniciado o novo projeto de Estágio/Pós-graduação em Performance Orquestral Avançada em parceria com a OML. Esta oferta irá permitir maior coesão do dispositivo de orquestra e alargar a oferta formativa.

Relativamente a Academia Nacional Superior de Orquestra para o ano letivo de 2022/2023, as atividades previstas específicas surgem identificadas na tabela *infra*.

OBJETIVO ESTRATÉGICO	ATIVIDADE	DESCRIÇÃO	INDICADOR(ES)	META	TOLERÂNCIA
Área Educativa	Debates sobre a linha formativa e educacional global	Reuniões entre docentes das escolas da Metropolitana	N.º de reuniões por áreas formativas	Janeiro 2023	Maio 2023
Desenvolvimento Organizacional	Parceria estratégica/artística/educativa OML/ANSO	Lançamento da 2ª edição da Pós-graduação em Performance Orquestral Avançada	Realização de estágio, concertos de música de câmara e seminários temáticos para os alunos/estagiários da PGPOA	No decorrer do ano letivo	Julho de 2023
Desenvolvimento Organizacional	SIGQ-ANSO	Continuidade da implementação gradual do Sistema Interno de Gestão da Qualidade	Aplicação dos instrumentos de monitorização descritos no Manual de Qualidade da ANSO	Dezembro 2022 a Junho 2023	Julho 2023

METROPOLITANA

Desenvolvimento Organizacional	SIGQ-ANSO	Elaboração e submissão do processo PERA junto da A3ES	Cumprimento do prazo estipulados pela A3ES	Outubro 2022	Dezembro 2022
Desenvolvimento Organizacional	SIGQ-ANSO	Constituição e ativação da comunidade Alumni na ANSO	N.º de adesões ao projeto Alumni Reconnect	Dezembro 2022	Maio 2023
Desenvolvimento Organizacional	Avaliação de Desempenho do Pessoal Docente	Conclusão do processo da Avaliação de Desempenho do Pessoal Docente	O desenvolvimento pessoal e profissional no quadro de um sistema de reconhecimento do mérito e da excelência	Dezembro 2022	Janeiro 2023
Área Artística	Orquestra Académica Metropolitana (OAM)	Temporada de concertos da OAM	N.º de concertos; n.º de espectadores	Outubro 2022 a Junho 2023	N/A
Área Artística	Jovens Solistas de Metropolitana	Temporada de concertos dos Jovens Solistas da Metropolitana	N.º de concertos, n.º de espectadores; Divulgação do trabalho desenvolvido na ANSO	Novembro 2022 a Junho 2023	N/A
Área Artística	Ciclo de Recitais Canto e Piano	Organização de seis recitais Canto e Piano em parceria com ESML e Primeiro Ato	N.º de concertos, n.º de espectadores; Divulgação do trabalho desenvolvido na ANSO	Janeiro e Junho 2023	N/A
Área Artística	Concurso interno de Música de Câmara/ Fundação Inatel	Organização de concurso interno de Música de Câmara na ANSO em conjunto com a Metropolitana e AE da ANSO	N.º de inscrições; Divulgação do trabalho desenvolvido na ANSO	Novembro de 2022 a Junho de 2023	N/A
Área Artística	Concurso Prémio Fundação Inatel	Organização do concurso em parceria com a Fundação Inatel	Concerto da OAM com vencedor do concurso	Setembro 2022 e Abril 2023	N/A
Área Artística	Ações de divulgação (classes de contrabaixo e violino) Semana Aberta	Masterclasses dos professores da ANSO para captação de novos alunos	N.º de participantes; Divulgação do trabalho desenvolvido na ANSO	Janeiro a Março 2023	N/A
Área Artística	Masterclasses	Realização de masterclasses	N.º de masterclasses e n.º de participantes	Janeiro 2022 a Junho 2023	N/A
Área Artística	Dia da Metropolitana	Participação no concerto do Aniversário da Metropolitana	Divulgação do trabalho desenvolvido na ANSO	Junho 2023	N/A
Internacionalização	ERASMUS+	Desenvolvimento do programa Erasmus +	N.º dos alunos e docentes em mobilidade	No decorrer do ano letivo	N/A
Internacionalização	Blended intensive programmes (BIP)	Criação, preparação e apresentação à Agência Nacional de Erasmus de um BIP na área de gestão da carreira artística	N.º dos alunos; n.º de IES parceiras	Dezembro 2022	Novembro 2023

Internacionalização	Conferência, Monopoli (Itália), AEC IRCs Meeting	Participação no AEC Annual Meeting for International Relations Coordinators in European Institutions for Higher Music Education (IRCs Meeting)	N.º de acordos interinstitucionais e parcerias	Setembro 2022	N/A
Investigação	Projetos de investigação	Elaboração e desenvolvimento de projetos internos	N.º de projetos	Dezembro 2022	Janeiro 2023
Investigação	Conferência/debate	Organização e promoção duma Conferência/debate com parceiros institucionais sobre o ensino superior especializado da música	N.º de parcerias e participantes	Setembro 2022	Outubro 2022

IV – CONCLUSÃO

O atual Plano de Atividades pretende assumir-se como um referencial, interno e externo, das atividades a realizar pelas escolas de Metropolitana no ano letivo de 2022/2023.

No decurso dos pontos antecedentes, depois de enquadramento das escolas, foram apresentados os objetivos estratégicos e conseqüentemente os objetivos operacionais, assim como o alinhamento das Unidades Orgânicas.

O cumprimento e execução do plano de atividades serão monitorizados através dos mecanismos formais que existem para o efeito.

Todavia, será desenvolvido um processo interno de controlo e avaliação das atividades e ações de cada unidade, tendo por referência os seus processos de realização.

Neste sentido, a avaliação da execução será feita por cada uma das unidades orgânicas em relação aos objetivos e atividades constantes deste Plano e relativamente ao assegurado em consonância com as suas competências.

A concretização do Plano de Atividades para o ano letivo de 2022/2023, que passa em grande medida por uma ação pautada pelo rigor, eficiência, efetividade e qualidade, poderá ser objeto de revisão se surgirem circunstâncias relevantes.

METROPOLITANA

Diretor Executivo Miguel Honrado
Diretor Artístico Pedro Neves
Diretor Pedagógico Yan Mikirtumov
Diretora Administrativa e Financeira Fátima Angélico

Fundadores



Ministério da Cultura
Ministério da Educação (representado pelo SE Adjunto e da Educação e pelo SE da Juventude e Desporto)
Ministério do Trabalho, Solidariedade e Segurança Social
Secretaria de Estado do Turismo

Mecenas Principal



Promotores

Câmara Municipal de Caldas da Rainha
Câmara Municipal de Lourinhã
Câmara Municipal de Montijo
Câmara Municipal de Setúbal

Parceiros em 2022

Câmara Municipal de Almada
Câmara Municipal do Barreiro
Câmara Municipal de Loures
Câmara Municipal do Seixal



Parceiro do Programa "Música e Ciência"



Patrocinador Principal



Patrocinadores



Parceiros Media



Parcerias

São Luiz Teatro Municipal | Universidade Nova de Lisboa | Biblioteca Nacional de Portugal
Cultivarte - Encontro Internacional de Clarinete de Lisboa | CMS Rui Pena & Arnaut
Instituto Superior de Economia e Gestão | Casa Fernando Pessoa
Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva | Secretaria-Geral da Educação | Fundação Oriente
Academia das Ciências de Lisboa | Museu Nacional dos Coches | Museu Nacional da Música

Anexo H. Anexo I do Despacho nº 8346/2022 de 8 de julho de 2022



b) A realização das provas e exames de acordo com o calendário previsto no n.º 5 do presente despacho;

c) A existência de, pelo menos, três momentos de reporte de avaliação, aos alunos e aos pais ou encarregados de educação, que possibilitem a aferição da qualidade das aprendizagens desenvolvidas no período em referência, sendo o último daqueles obrigatoriamente com caráter sumativo, sem prejuízo das especificidades inerentes às disciplinas com organização modular.

4.3 — Comunicar à Direção-Geral dos Estabelecimentos Escolares, até ao início do respetivo ano letivo, o calendário de funcionamento das atividades educativas e letivas adotado.

5 — As provas de aferição, provas de final de ciclo e de equivalência à frequência do ensino básico, exames finais nacionais e provas de equivalência à frequência do ensino secundário realizam-se nas datas constantes dos anexos v a ix ao presente despacho, do qual fazem parte integrante.

6 — O presente despacho entra em vigor no dia seguinte ao da sua publicação.

30 de junho de 2022. — O Ministro da Educação, *João Miguel Marques da Costa*.

ANEXO I

Calendário de funcionamento das atividades educativas e letivas dos estabelecimentos públicos da educação pré-escolar e dos ensinos básico e secundário

Períodos letivos	Início	Térmo
Ano letivo de 2022-2023		
1.º	Entre 13 e 16 de setembro de 2022.	16 de dezembro de 2022.
2.º	3 de janeiro de 2023.	31 de março de 2023.
3.º	17 de abril de 2023.	7 de junho de 2023 — 9.º ano, 11.º e 12.º anos de escolaridade. 14 de junho de 2023 — 5.º, 6.º, 7.º, 8.º e 10.º anos de escolaridade. 30 de junho de 2023 — educação pré-escolar e 1.º ciclo do ensino básico.
Ano letivo de 2023-2024		
1.º	Entre 12 e 15 de setembro de 2023.	15 de dezembro de 2023.
2.º	3 de janeiro de 2024.	22 de março de 2024.
3.º	8 de abril de 2024.	4 de junho de 2024 — 9.º ano, 11.º e 12.º anos de escolaridade. 14 de junho de 2024 — 5.º, 6.º, 7.º, 8.º e 10.º anos de escolaridade. 28 de junho de 2024 — educação pré-escolar e 1.º ciclo do ensino básico.

ANEXO II

Interrupções das atividades educativas e letivas dos estabelecimentos públicos da educação pré-escolar e dos ensinos básico e secundário

Interrupções	Início	Térmo
Ano letivo de 2022-2023		
1.ª	19 de dezembro de 2022.	2 de janeiro de 2023.
2.ª	20 de fevereiro de 2023.	22 de fevereiro de 2023.
3.ª	3 de abril de 2023.	14 de abril de 2023.
Ano letivo de 2023-2024		
1.ª	18 de dezembro de 2023.	2 de janeiro de 2024.
2.ª	12 de fevereiro de 2024.	14 de fevereiro de 2024.
3.ª	25 de março de 2024.	5 de abril de 2024.

Anexo I. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Orquestra Gulbenkian



Para cada fase será pedido ao candidato que interprete as seguintes obras:

1ª Fase

- 1) Mozart - Concerto em Lá M K.622 (1º and.)
- 2) L. Van Beethoven: Sinfonia nr.6 (2º and.)
- 3) F. Mendelssohn: Sonho de uma noite de Verão (Scherzo)

2ª Fase (Clarinete, Clarinete em Mib e Clarinete Baixo, excertos a decidir durante a audição)

Clarinete em Sib e Lá

- L. Van Beethoven: sinfonia no. 4 (2º and.)
- L. Van Beethoven: sinfonia no.6 (1º and.)
- L. Van Beethoven: sinfonia no. 8 (3º and.)
- F. Mendelssohn: sinfonia No. 3 (2º and.)
- J. Brahms: sinfonia No.3 (1º and.)
- Kodaly : Danças de Galanta
- Rimsky Korsakov - Scheherazade
- F. Schubert - sinfonia nº 8 (Andante com moto)
- G. Mahler - sinfonia nº 7 (2º and.)
- Respighi - Pini di Roma
- Shostakovich - sinfonia Nº 9

Clarinete Baixo

- I. Shostakovich: Symphony nr. 7
- G. Mahler: Symphonie Nr.6 (1º and.)

Anexo J. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Orquestra Nacional de França

radiofrance

ANNEXE II – PROGRAM

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
Audition for a FIRST PRINCIPAL CLARINET

4th, 5th and 6th July 2020

Musical pieces:

MOZART Concerto in A Major, with piano
DEBUSSY Première Rhapsodie (First Rhapsody), with piano

Orchestral excerpts:

BARTOK A csodálatos mandarin (The Miraculous Mandarin)
BEETHOVEN Symphony No 4
BEETHOVEN Symphony No 6
BEETHOVEN Symphony No 8
BRAHMS Symphony No 3
BRAHMS Symphony No 4
DEBUSSY Prélude à l'après-midi d'un faune (Prelude to the Afternoon of a Faun)
KODALY Galántai táncok (Dances of Galánta)
MENDELSSOHN Symphony No 3
MENDELSSOHN Scherzo, Ein Sommernachtstraum (A Midsummer Night's Dream)
PUCCINI Tosca
RACHMANINOV Symphony No 2
RAVEL Daphnis et Chloé
RESPIGHI Pini di Roma (Pines of Rome)
SHOSTAKOVICH Symphony No 9
STRAVINSKY The Firebird (suite 1919)
TCHAIKOVSKY Symphony No 4
TCHAIKOVSKY Symphony No 6
TCHAIKOVSKY Francesca Da Rimini

INFORMATION

- The jury will confirm the choice of the lines (concertos and orchestral excerpts) before each round.
- The pieces of music can be played or replayed in each test. The jury has the right to stop the candidate at any time, or ask him to play again.

Anexo K. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Ópera Nacional de França



BASTILLE - GARNIER - 3^È SCÈNE

Concours de recrutement d'Artistes musiciens de l'Orchestre 1 poste de Première Clarinette solo - Catégorie A Les 21 et 22 janvier 2023

PROGRAMME

1^{ère} épreuve :

- J. FRANÇAIX - *Concerto pour clarinette – 1^{er} mouvement – Éd. Transatlantiques**

2^{ème} épreuve :

- W.A. MOZART - *Concerto en la M K. 622 – 1^{er} mouvement – Éd. Bärenreiter**
(Clarinete en la et non clarinete de basset)

- C. DEBUSSY - *Première Rhapsodie pour clarinete – Éd. Durand**

3^{ème} épreuve :

17 Traits d'orchestre

- B. BARTÓK	- <i>Le Mandarin merveilleux</i>
- L. van BEETHOVEN	- <i>Symphonie n°4</i>
- L. van BEETHOVEN	- <i>Symphonie n°6</i>
- H. BERLIOZ	- <i>Symphonie Fantastique</i>
- J. BRAHMS	- <i>Symphonie n°3</i>
- D. CHOSTAKOVITCH	- <i>Lady Macbeth de Mzensk</i>
- D. CHOSTAKOVITCH	- <i>Symphonie n°9</i>
- D. CHOSTAKOVITCH	- <i>Symphonie n°10</i>
- G. MAHLER	- <i>Symphonie n°7</i>
- F. MENDELSSOHN	- <i>Le Songe d'une nuit d'été</i>
- W.A. MOZART	- <i>La Clémence de Titus</i>
- S. PROKOFIEV	- <i>Roméo et Juliette</i>
- G. PUCCINI	- <i>Tosca</i>
- M. RAVEL	- <i>Daphnis et Chloé</i>
- R. STRAUSS	- <i>Le Chevalier à la rose</i>
- I. STRAVINSKY	- <i>L'Oiseau de feu</i>
- G. VERDI	- <i>La Force du destin*</i>

* avec accompagnement piano

- À l'issue de la 3^{ème} épreuve, il pourra être demandé aux candidats de rejouer des extraits ou l'intégralité des pièces de la 1^{ère}, 2^{ème} ou 3^{ème} épreuve.
- Date et lieu des épreuves : les samedi 21 et dimanche 22 janvier 2023 à 9h30 à l'Opéra national de Paris (Bastille). Les candidats pourront répéter la 1^{ère} épreuve avec l'accompagnateur dans les jours qui précèdent.
- Date limite d'inscription : le lundi 9 janvier 2023.
- Le livret sera accessible sur la plateforme Muvac du candidat après inscription.

**Anexo L. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Tonhalle
Orchester Zürich**

**Video für die Bewerbung Solo-Klarinette mit Verpflichtung zur Es-Klarinette
und 2./3. Klarinette am Samstag, 02. April 2022 um 10.00 Uhr im Vereinssaal der
Tonhalle am See**

Orchesterstellen: (in der Beilage!)

Ludwig van Beethoven: Sinfonie No. 6, 1. Satz. Takt 476-492 / 2. Satz Takt 68-77
Felix Mendelssohn Bartholdy: Scherzo aus «Ein Sommernachtstraum»

Wir verlangen, dass die Orchesterstellen in einem Take ohne Schnitte aufgenommen werden und bitten um eine gut sichtbare Uhr auf den Aufnahmen.

Anexo M. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Orquestra Filarmónica do Québec



AVIS D'AUDITION – Deuxième clarinette

L'Orchestre Philharmonique du Québec tiendra des auditions pour un poste de deuxième clarinette, le **11 septembre 2023 à 18h00** au Conservatoire de Musique de Montréal, 4750 avenue Henri-Julien, Montréal. L'entrée en fonction est le 1er octobre 2023.

Pour postuler, envoyez votre CV, une copie de votre certificat de naissance et une preuve de citoyenneté par courriel à mviau@osdl.ca

Les inscriptions devront être reçues au plus tard le 28 août 2023. Un dossier incomplet à cette date provoquera le rejet de la candidature.

Les musiciens de l'Orchestre Philharmonique du Québec sont tous membres de la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, local 406 de la Fédération américaine des musiciens. Le tarif actuel est de 42,21 \$ par heure de répétition et de 157,65 \$ par concert. Ces montants seront modifiés suivant la signature de l'entente collective arrivant à échéance le 31 juillet 2023. Un minimum de 28 prestations sont assurés par saison. La langue de travail est le français. Le diapason de l'orchestre est établi au LA-442.

RÉPERTOIRE

Pièce solo :

MOZART Concerto pour clarinette en la majeur, K 622
I. Allegro (exposition seulement)
(le concerto sera entendu sans accompagnement)

Traits d'orchestre – 1^{er} clarinette

BEETHOVEN Symphonie no. 6 en fa majeur, op.68, « Pastorale »
I. Allegro ma non troppo (mes. 418 à 438 et 474 à 493)
II. Andante molto moto (mes. 68 à 77)

BRAHMS Symphonie No. 3 en fa majeur, op.90
I. Allegro con brio (mes. 23 à 46)
II. Andante (mes. 1 à 22)

KODALY *Danses de Galanta* (mes. 31 à 65 et mes. 571 à 580)

RACHMANINOV Symphonie No.2, op.27
III. Adagio (début jusqu'au chiffre 47)

Traits d'orchestre – 2^e clarinette

MENDELSSOHN *Songe d'une nuit d'été*, op. 61
I. Scherzo (début jusqu'à D)

MENDELSSOHN *Les hébrides*, op.26 (mes. 149 à 166 et mes. 206 à 217)

RAVEL *Daphnis et Chloé*, Suite No. 2 (du chiffre 155 à 3 mesures après le chiffre 156)

SHOSTAKOVITCH Symphonie No.9 en mi bémol majeur, op. 70
II. Moderato (chiffre 30 à 33)
III. Presto (chiffre 50 à 55)

Possibilité de lecture à vue

Liens partitions :

<https://www.dropbox.com/scl/fo/ecpldyukhkpti3y2z23py/h?dl=0&rlkey=j6zy410c03jv0fbmndhcrhf7w>

Anexo N. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Orquestra de Jovens Gustav Mahler

PROBESPIEL- STELLE	Beethoven:	Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60 2. Satz (Adagio)
	Beethoven:	Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 "Pastorale" 1. Satz - Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande (Allegro ma non troppo)
	Beethoven:	Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 "Pastorale" 2. Satz - Szene am Bache (Andante molto moto)
	Mahler:	Symphonie Nr. 7 e-Moll 2. Satz Nachtmusik (Allegro)
	Mahler:	Symphonie Nr. 8 II. Teil (Poco adagio)
	Mendelssohn-Bartholdy:	Ein Sommernachtstraum op. 61 Scherzo (Allegro vivace)
	Prokofjew:	Peter und der Wolf op. 67 (Nervoso)
	Puccini:	Tosca 3. Akt (Andante lento appassionato molto)
	Schostakowitsch:	Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70 3. Satz (Presto)
	Schubert:	Symphonie Nr. 7 h-Moll D 759 2. Satz (Andante con moto)

Anexo O. Lista de Excertos Requisitados na Prova de Clarinete de Acesso à Orquestra de Jovens da União Europeia



Clarinete

Clarinete

Ludwig van Beethoven *Symphony No. 6 in F major 'Pastoral', Op. 68, movts. I & II (Bb)*

Igor Stravinsky *L'Oiseau de feu (A)*

♪ **Felix Mendelssohn** *A Midsummer Night's Dream (B-flat)*

♪ **Pyotr Ilyich Tchiakovsky** *Symphony No. 6 in B minor 'Pathétique', Op. 74, movt. I – excerpt b) only (on A)*

and either ♪ **Richard Strauss** *Till Eulenspiegels lustige Streiche* on E-flat or ♪ **Richard Strauss** *Don Quixote*(B-flat) (from beginning to Fig 15) on Bass Clarinet

Apêndices

Apêndice A. Planificação Anual da Aluna A



Mestrado em Ensino de Música

Didática do Ensino Especializado/
Estágio do Ensino Especializado

PLANIFICAÇÃO ANUAL

Nome do Mestrando: Telmo Costa	Data: 01/10/2022
Professor Cooperante: Prof. Miguel Costa	Local: Escola Profissional da Metropolitana
Professor Orientador (ESML): Prof. Dr. Manuel Jerónimo	Grau/ano:
Nome do(s) aluno(s):	

1. Objetivos:

- Aumentar a quantidade de repertório conhecido da aluna;
- Criar um método de estudo metódico de modo a dar resposta aos inúmeros desafios deste período da vida académica da aluna;
- Consolidar e melhorar as noções básicas da execução do clarinete;
- Aperfeiçoar noções no domínio interpretativo.

2. Competências a desenvolver:

Competências Auditivas:

- Reconhecer o próprio timbre sonoro e desenvolver técnicas para o melhorar;
- Desenvolver a noção de afinação para que a aluna seja capaz de alterar rápida e eficazmente a afinação.

Competências Motoras:

- Adotar uma postura ergonómica que permita a aluna tirar o máximo partido da sua capacidade torácica;
- Adotar um tipo de embocadura que permita a aluna ter um timbre sonoro focado e homogéneo;
- Adquirir conhecimentos no que diz respeito a posições auxiliares, que irão facilitar a execução de determinadas passagens técnicas desafiantes.

Competências Expressivas:

- Ser capaz de produzir uma panóplia mais alargada de dinâmicas;
- Adotar uma postura mais extrovertida;
- Identificar as ideias musicais do compositor e ser capaz de as transmitir.

Competências de Leitura:

- Ler o máximo de repertório possível.

Outras Competências:

- Ser assídua e pontual;
- Apresentar sempre os objetos de estudo bem preparados;
- Ter interesse e vontade de se desenvolver como pessoa e músico;
- Adquirir métodos de estudo eficazes;
- Desenvolver métodos para conseguir relaxar e concentrar-se antes de apresentações públicas.

3. Recursos a utilizar:

- Clarinete;
- Partituras;
- Estante;
- Lápis;
- Metrónomo / Afinador.

4. Repertório a abordar:

Técnica	Escala cromática; escalas maiores e relativas menores até cinco alterações, com respetivos arpejos (maior, menor, sétima da dominante, sétima sensível), inversões e intervalos.
Estudos	Estudos nº 5 e 7 do primeiro caderno "20 Etudes Progressives et Melodiques" – Paul Jean Jean; Estudos nº 2, 3 e 5 do método "30 Caprices for Clarinet" - Ernesto Cavallinni; Estudo nº 1 do primeiro volume de "Studies" – Fritz Kröpsch
Solos de orquestra	Não está previsto o estudo de solos de orquestra.
Peças a solo	Prélude – Krzysztof Penderecki; Solos para Clarinete – Lino Guerreiro; Fantasia – Malcom Arnold
Peças com piano	Improviso – Joly Braga Santos; Sonata – Camille Saint-Saens
Concertos	Concertino – Giuseppe Tartini; Cocertino – Carl Maria von Weber

5. Observações:

A aluna sofreu recentemente uma deslocação de 250km da sua residência, juntamente com a sua família, de modo a poder frequentar a EPM.

Data 1 / 10 / 2022

O Professor Cooperante 

O Mestrando 

Apêndice B. Planificação Anual da Aluna B



Mestrado em Ensino de Música

Didática do Ensino Especializado/
Estágio do Ensino Especializado

PLANIFICAÇÃO ANUAL

Nome do Mestrando: Telmo Costa	Data: 01/10/2022
Professor Cooperante: Prof. Miguel Costa	Local: Escola Profissional da Metropolitana
Professor Orientador (ESML): Prof. Dr. Manuel Jerónimo	Grau/ano:
Nome do(s) aluno(s):	

1. Objetivos:

- Aumentar a quantidade de repertório conhecido da aluna;
- Tirar partido das facilidades técnicas para desenvolver um método de estudo metódico que seja usado para dar resposta aos inúmeros desafios deste período da vida académica da aluna;
- Consolidar e melhorar as noções básicas da execução do clarinete;
- Aperfeiçoar as competências musicais.

2. Competências a desenvolver:

Competências Auditivas:

- Aperfeiçoar o timbre sonoro;
- Desenvolver a noção de afinação para que a aluna seja capaz de alterar automaticamente a afinação.

Competências Motoras:

- Adotar uma postura ergonómica que permita a aluna tirar o máximo partido da sua capacidade torácica;
- Adotar um tipo de embocadura que permita a aluna ter um timbre sonoro focado e homogéneo;
- Adquirir conhecimentos no que diz respeito a posições auxiliares, que irão facilitar a execução de determinadas passagens técnicas desafiantes.

Competências Expressivas:

- Ser capaz de identificar e explorar, em detalhe, as nuances presentes em cada obra;

Competências de Leitura:

- Ser capaz de, rapidamente, identificar notas erradas, quer estejam escritas na partitura como tenha sido fruto de um erro de leitura da aluna;
- Ler o máximo de repertório possível.

Outras Competências:

- Ser assídua e pontual;
- Apresentar sempre os objetos de estudo bem preparados;
- Ter interesse e vontade de se desenvolver como pessoa e músico;
- Adquirir métodos de estudo eficazes;
- Desenvolver métodos para conseguir relaxar e concentrar-se antes de apresentações públicas.

3. Recursos a utilizar:

- Clarinete;
- Partituras;
- Estante;
- Lápis;
- Metrónomo / Afinador.

4. Repertório a abordar:

Técnica	Escala cromática; escalas maiores e relativas menores em todas as tonalidades, com respetivos arpejos (maior, menor, sétima da dominante, sétima sensível), inversões e intervalos.
Estudos	Primeiro caderno "20 Etudes Progressives et Melodiques" – Paul Jean Jean; 30 Caprices for Clarinet" - Ernesto Cavallini; "Studies" – Fritz Kröpsch; Douze "Études pour Clrinette" – Pierre-Max Dubois
Solos de orquestra	"Peter und der Wolf" – Serguei Prokofiev; "Tosca" – Giacomo Puccini; "Scheherazade" – Nikolai Rimsky-Korsakov; "Sinfonia nº 6" – P. Tchaikovsky
Peças a solo	Hommage à Bach – Béla Kovacs; Figurações – Filipe Pires; Crónica de uma peça anunciada (João Nascimento)
Peças com piano	Solo de Concours – André Messenger; Sonata – Francis Poulenc; Ballade – Eugène Bozza
Concertos	Concerto in C minor, Op. 31 – Gerald Finzi; Concerto n.º1 in f minor, Op. 73 – Carl Maria von Weber

5. Observações:

Desde o momento em que a aluna retirou o aparelho ortodôntico, verificou-se uma melhoria significativa na qualidade do timbre sonoro.

Data 1, 10, 2022

O Professor Cooperante 

O Mestrando 

Apêndice C. Planificação Anual da Aluna C



Mestrado em Ensino de Música

Didática do Ensino Especializado/
Estágio do Ensino Especializado

PLANIFICAÇÃO ANUAL

Nome do Mestrando: Telmo Costa	Data: 01/10/2022
Professor Cooperante: Prof. Miguel Costa	Local: Escola Profissional da Metropolitana
Professor Orientador (ESML): Prof. Dr. Manuel Jerónimo	Grau/ano: _____
Nome do(s) aluno(s):	

1. Objetivos:

- Preparação para as provas de acesso ao ensino superior;
- Aumentar a quantidade de repertório conhecido da aluna;
- Desenvolver um método de estudo metódico que seja usado para dar resposta aos inúmeros desafios deste período da vida académica da aluna;
- Consolidar e melhorar as noções básicas da execução do clarinete;
- Aperfeiçoar as competências musicais.

2. Competências a desenvolver:

Competências Auditivas:

- Aperfeiçoar a perceção e ajuste do seu timbre do instrumento;
- Desenvolver a noção de afinação para que, com recurso a posições auxiliares, a aluna seja capaz de alterar automaticamente a afinação.

Competências Motoras:

- Adotar uma postura ergonómica que permita a aluna tirar o máximo partido da sua capacidade torácica;
- Adotar um tipo de embocadura que permita a aluna ter um timbre sonoro focado e homogéneo;
- Adquirir conhecimentos no que diz respeito a posições auxiliares, que irão facilitar a execução de determinadas passagens técnicas desafiantes.

Competências Expressivas:

- Ser capaz de identificar e explorar, em detalhe, as nuances presentes em cada obra;
- Aumentar o espectro de dinâmicas;

Competências de Leitura:

- Ler o máximo de repertório possível.

Outras Competências:

- Ser assídua e pontual;
- Apresentar sempre os objetos de estudo bem preparados;
- Ter interesse e vontade de se desenvolver como pessoa e músico;
- Adquirir métodos de estudo eficazes;
- Desenvolver métodos para conseguir relaxar e concentrar-se antes de apresentações públicas.

3. Recursos a utilizar:

- Clarinete;
- Partituras;
- Estante;
- Lápis;
- Metrónomo / Afinador.

4. Repertório a abordar:

Técnica	Escala cromática; escalas maiores e relativas menores em todas as tonalidades, com respetivos arpejos (maior, menor, sétima da dominante, sétima sensível), inversões e intervalos.
Estudos	Primeiro caderno “20 Etudes Progressives et Melodiques” – Paul Jean Jean; “Études pour Clarinette” – Pierre-Max Dubois; Volume 3 “Wybor Selected Studies and Exercises for Clarinet” – Ludwik Kurkiewicz
Solos de orquestra	Sinfonia Nº 8 – Ludwig van Beethoven; Don Quixote – Richard Strauss (clarinete baixo)
Peças a solo	Three pieces for Solo Clarinet – Igor Stravinsky; Langará – Alexandre Delgado; Arlequin – Louis Cahuzac
Peças com piano	Sonata – Francis Poulenc; Concertino – Gaetano Donizetti
Concertos	Concerto Nº 2 – Carl Maria von Weber

5. Observações:

A aluna conseguiu ser admitida no ensino superior de música.

Data 4/10/2022

O Professor Cooperante 

O Mestrando 