

Relatório de Estágio

A Sonata para Piano N.º 4 Op. 7 de L. van Beethoven
Considerações Musicológicas e Pedagógicas como Suporte ao
Processo de Ensino-Aprendizagem

Pedro Guilherme Sá da Costa
Mestrado em Ensino de Música

dezembro de 2023

Orientador: Professor Doutor Miguel Henriques

Relatório de Estágio

A Sonata para Piano N.º 4 Op. 7 de L. van Beethoven
Considerações Musicológicas e Pedagógicas como Suporte ao
Processo de Ensino-Aprendizagem

Pedro Guilherme Sá da 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 n.º 79/2014, de 14 de maio.

dezembro de 2023

Orientador: Professor Doutor Miguel Henriques

Índice Geral

Índice de Figuras	iv
Índice de Tabelas	v
Lista de Termos e Abreviaturas	vi
Agradecimentos	vii
Resumo I	viii
Abstract I	ix
Resumo II / Palavras-chave	x
Abstract II / Keywords	xi
PARTE I – Prática Pedagógica	1
1. Âmbito e Objetivos	2
1.1. Competências a Desenvolver	2
1.2. Expectativas Iniciais em Relação ao Estágio	2
1.3. Análise SWOT (do Estagiário)	3
2. Caracterização da Escola	4
2.1. Historial e Contextualização	4
2.2. Organização e Gestão da Escola	5
3. Práticas Educativas Desenvolvidas / Estágio	7
3.1. Caracterização da Classe	7
3.2. Programas da classe de piano e parâmetros de avaliação 2022/2023	7
3.3. Critérios de avaliação das disciplinas Vocacionais Práticas	11
3.4. Caracterização dos Alunos Selecionados	12
3.4.1. Aluno A	12
3.4.2. Aluno B	13

3.4.3.	Aluno C	14
3.5.	Descrição das Aulas Observadas	15
3.6.	Descrição das Aulas Lecionadas	16
3.6.1.	Aluno A	17
3.6.2.	Aluno B	20
3.6.3.	Aluno C	23
4.	Reflexão Final/Análise Crítica da Atividade Docente	25
PARTE II – Projeto de Investigação		26
5.	A Sonata para Piano N.º 4 Op.7 de L. van Beethoven – Considerações Musicológicas e Pedagógicas como Suporte ao Processo de Ensino-Aprendizagem	28
5.1.	Descrição, Motivações e Objetivos do Projeto de Investigação	28
5.2.	Metodologia de Investigação	28
5.3.	Dados biográficos de Beethoven	29
5.4.	A sonata e a forma sonata – das origens à Op.7	30
5.5.	A sonata para piano N.º 4 Op. 7 de Beethoven: considerações gerais	34
5.6.	O piano: das origens a Beethoven	36
5.7.	Beethoven e o piano	38
5.8.	Análise e abordagem prática	41
5.9.	Texto-Interpretação	41
5.10.	Análise da Sonata Op.7 de Beethoven	42
5.10.1.	1.º andamento – <i>Allegro molto e con brio</i>	42
5.10.2.	2.º andamento – <i>Largo, con gran espressione</i>	47
5.10.3.	3.º andamento – <i>Allegro</i>	50
5.10.4.	4.º andamento – <i>Rondo: Poco Allegretto e grazioso</i>	53

6.	Reflexão final	56
7.	Conclusão	56
8.	Bibliografia	57
9.	Anexos	59
9.1.	Anexo 1 – Programas da classe de piano (EAMCN)	59

Índice de Figuras

Figura 1 – Padrões rítmicos	15
Figura 2 – Excerto n.º 1 do 1.º andamento	42
Figura 3 – Excerto n.º 2 do 1.º andamento	46
Figura 4 – Excerto n.º 3 do 1.º andamento	46
Figura 5 – Excerto n.º 1 do 2.º andamento	47
Figura 6 – Excerto n.º 2 do 2.º andamento	49
Figura 7 – Excerto n.º 1 do 3.º andamento	50
Figura 8 – Excerto n.º 2 do 3.º andamento	52
Figura 9 – Excerto n.º 1 do 4.º andamento	54
Figura 10 – Excerto n.º 2 do 4.º andamento	55

Índice de Tabelas

Tabela 1 – Análise SWOT	3
Tabela 2 – Programa da classe de piano – 1.º Grau (Aluno A)	8
Tabela 3 – Programa da classe de piano – 6.º Grau / 10.º Ano (Aluno B)	8
Tabela 4 – Programa da classe de piano – 7.º Grau / 11.º Ano (Aluno C)	9
Tabela 5 – Critérios de avaliação das disciplinas Vocacionais Práticas	11
Tabela 6 – Programa de piano do Aluno A	12
Tabela 7 – Programa de piano do Aluno B	13
Tabela 8 – Programa de piano do Aluno C	14
Tabela 9 – Programa de piano do Aluno A (aulas lecionadas pelo estagiário)	17
Tabela 10 – Práticas Lecionadas – Aluno A – Aula 1	18
Tabela 11 – Práticas Lecionadas – Aluno A – Aula 2	18
Tabela 12 – Práticas Lecionadas – Aluno A – Aula 3	19
Tabela 13 – Programa de piano do Aluno B (aulas lecionadas pelo estagiário)	20
Tabela 14 – Práticas Lecionadas – Aluno B – Aula 1	21
Tabela 15 – Práticas Lecionadas – Aluno B – Aula 2	21
Tabela 16 – Práticas Lecionadas – Aluno B – Aula 3	22
Tabela 17 – Programa de piano do Aluno C (aulas lecionadas pelo estagiário)	23
Tabela 18 – Práticas Lecionadas – Aluno C – Aula 1	23
Tabela 19 – Práticas Lecionadas – Aluno C – Aula 2	24
Tabela 20 – Práticas Lecionadas – Aluno C – Aula 3	24

Lista de Termos e Abreviaturas

EAMCN – Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

MTB – *Music Teacher's Board*

OFQUAL – *Office of Qualifications and Examinations Regulation*

OG – Orquestra Geração

ULIS – *United Lisbon International School*

Agradecimentos

Para a concretização do presente trabalho, quero agradecer a todos os que me apoiaram e incentivaram na continuação do meu percurso académico na área específica da música. Ao meu Orientador de Estágio, Professor Doutor Miguel Henriques, pela confiança que depositou em mim e pela transmissão dos valores artísticos e humanos que continuam a nortear o meu percurso. A todos os professores da Escola Superior de Música de Lisboa que têm contribuído para a minha formação integral e à Professora Ana Valente e ao Professor Hélder Entrudo pela cooperação no Estágio realizado.

Resumo I

A primeira secção deste trabalho contempla a prática pedagógica desenvolvida durante o Estágio do Ensino Especializado exercido no âmbito do Mestrado em Ensino de Música. O presente estágio foi realizado no ano letivo de 2022/2023 em regime de observação na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), contemplando um trabalho com três alunos de diferentes níveis escolares, permitindo, assim, ao estagiário uma aprendizagem abrangente e diversificada. Nesta secção constam os objetivos do estágio, a caracterização da instituição, uma breve descrição da classe de piano e dos três alunos selecionados, assim como a descrição das aulas observadas e lecionadas ao longo do ano letivo. As aulas lecionadas foram gravadas em registo audiovisual, permitindo a observação e análise pelo Professor Orientador Miguel Henriques, tendo como objetivo a avaliação e a discussão das práticas de ensino realizadas pelo estagiário. Em forma de conclusão foi realizada uma reflexão final em relação a todo o trabalho desenvolvido durante o estágio.

Abstract I

The first section of this work concerns the pedagogical practice developed during the Specialized Teaching Internship carried out within the scope of the Master in Music Education. This internship was carried out in the academic year of 2022/2023 under observation, at Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), regarding a work with three students from different school levels, thus, allowing the intern a comprehensive and diversified learning. This section contains the objectives of the internship, the characterization of the institution, a brief description of the piano class and the three students selected, as well as the description of the classes observed and taught throughout the school year. The classes taught were recorded in audiovisual format allowing for the observation and analysis by the Guiding Professor Miguel Henriques, with the aim of evaluating and discussing the teaching practices carried out by the intern. As a conclusion, a final reflection was carried out in relation to all the work developed during the internship.

Resumo II

A segunda parte deste trabalho é reservada ao Projeto de Investigação. Esta secção compreende a análise e a conseqüente reflexão crítica da sonata para piano n.º 4 Op.7 de Ludwig van Beethoven. O trabalho a desenvolver contempla uma breve biografia do compositor, informação de carácter histórico em relação à forma sonata e ao piano, a análise estrutural da obra, a exposição e debate de questões de carácter interpretativo e de questões no âmbito prático/técnico relevantes. Adicionalmente, como suporte ao texto, serão utilizadas ilustrações em forma de notação. Este trabalho, direcionado ao estudante de piano, pretende contribuir para um conhecimento aprofundado da obra, para uma abordagem teórica e técnica da mesma, tendo por objetivo uma prática pedagógico/didática informada e fundamentada, contemplando caminhos para a solução de problemas/dificuldades, nomeadamente no âmbito de passagens técnicas mais exigentes, no campo da compreensão da forma, ao nível da notação ou que levantem algum tipo de problemática em relação à sua execução.

Palavras-chave: Piano, Beethoven, Interpretação, Ensino-aprendizagem

Abstract II

The second part of this work regards the Research Project. This section concerns the analysis and subsequent critical reflection of the piano sonata n.º 4 Op.7 by Ludwig van Beethoven. The developing work includes a brief biography of the composer, historical data, and information about the sonata form and the piano, the work's structural analysis, the exposition and debate of interpretative issues and relevant practical/technical issues. Additionally, illustrations will be used in the form of notation to aid with the written text. This work, aimed at piano students, attempts to contribute to an in-depth knowledge of the work, with theoretical and technical information, providing an informed and well-founded pedagogical/didactic practice, including ways to solve problems/difficulties, namely in the context of more demanding technical passages, in the field of understanding the form, at the level of notation or passages that raise some type of problematic relative to its execution.

Keywords: Piano, Beethoven, Interpretation, Teaching-learning

Parte I - Prática Pedagógica

1. Âmbito e Objetivos

1.1. Competências a Desenvolver

O Estágio do Ensino Especializado em Observação concede ao estagiário o contacto direto com a prática do ensino da música exercido numa instituição de ensino oficial. Possibilita a aquisição e o desenvolvimento de competências indispensáveis no que toca à atividade docente, tais como: a aquisição de ferramentas de ensino para solucionar problemáticas recorrentes a nível educativo, compreensão e aplicação de metodologias de ensino, estratégias de comunicação e de interação com alunos de vários níveis e de diferentes faixas etárias e a elaboração, estruturação e planeamento de aulas ajustados ao progresso individual de cada aluno, onde seja possível estabelecer objetivos adequados a curto e a longo prazos. O desenvolvimento de capacidades e competências, no que toca à atividade de lecionar, consolida a qualidade do ensino ao que já exerce, ou, estabelece para o estagiário, um ponto de partida para a atividade profissional no futuro.

1.2. Expectativas Iniciais em Relação ao Estágio

O estagiário conta com 3 anos de experiência, exercendo a atividade profissional como professor de piano na *United Lisbon International School (ULIS)*, não sendo esta a primeira vez que contactou com a dinâmica de uma aula do ponto de vista da docência. Contudo, na instituição referida, as aulas de música (teoria ou prática instrumental) encontram-se inseridas na modalidade de atividade extracurricular, tratando-se de uma prática de ensino de música não-oficial¹. O estágio realizado na EAMCN permitiu compreender as diferenças existentes no ensino oficial de música, sendo notória a diferença das metodologias de ensino utilizadas, de acordo com o elevado nível de exigência, tornando possível, ao estagiário, a aquisição de conhecimento estruturado e aprofundado numa instituição vocacionada para o ensino da música. Ao longo do ano tornou-se evidente que as expectativas iniciais, em relação ao Estágio em Observação, coincidiram com a experiência e o aproveitamento retirados.

¹ A ULIS proporciona a possibilidade da realização de exames facultativos pelo *Music Teacher's Board (MTB)*, entidade reconhecida e regulamentada pelo *Office of Qualifications and Examinations Regulation (OFQUAL)*.

1.3. Análise SWOT (do Estagiário)

SWOT é um acrónimo que se traduz em *strengths* (pontos fortes), *weaknesses* (pontos fracos), *opportunities* (oportunidades) e *threats* (ameaças). Os dois primeiros pontos são determinados por fatores internos do objeto em estudo (qualidades e fraquezas), e os dois últimos pontos relacionam-se com fatores de influência externa ao objeto. A realização da análise SWOT tem como finalidade definir os parâmetros que ajudam ou que dificultam o alcance de um determinado objetivo, podendo ser aplicada a uma organização, projeto coletivo ou mesmo a nível individual. Na seguinte Tabela 1 encontram-se definidos os parâmetros do estagiário com base na análise SWOT:

Tabela 1 – Análise SWOT

Pontos Fortes	Pontos Fracos
<ul style="list-style-type: none">• Alguma experiência como docente de piano• Conhecimento prévio de grande parte do repertório abordado	<ul style="list-style-type: none">• Dificuldade em abordar repertório de carácter mais avançado• Dificuldade em sintetizar a informação mais relevante (primária) quando em comunicação com o aluno
Oportunidades	Ameaças
<ul style="list-style-type: none">• Aquisição de ferramentas de Ensino• Oportunidade de adquirir soluções para problemáticas recorrentes, com que o docente se depara, na prática do Ensino de piano	Não encontradas, tendo sido o processo de aprendizagem no estágio um contributo inteiramente positivo para o estagiário

Fonte: Elaborada pelo Autor

2. Caracterização da Escola

2.1. Historial e Contextualização

A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN) teve origem num decreto da rainha D. Maria II, em 1836 - então com a designação de Conservatório Geral de Arte Dramática, à imagem do *Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, fundado em Paris em 1795 - por iniciativa de Almeida Garrett e com sede no Convento dos Caetanos em Lisboa. Era constituído por três escolas: Escola Dramática, Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial e Escola de Música, sendo esta última, simplesmente, a transposição do Conservatório de Música, criado na Casa Pia, em 1835 para as novas instalações. Na base desta instituição estava o propósito de assegurar uma educação a alunos pobres, e que, segundo Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron: “Estamos, portanto, mais próximos do modelo filantrópico dos conservatórios italianos dos séculos XVII e XVIII do que do tipo de escola musical laica que havia sido iniciado com a criação do Conservatório de Paris”. Domingos Bomtempo foi o seu primeiro diretor, o qual teve contacto com os mais inovadores métodos de ensino trazidos da Europa, onde viveu, nomeadamente em Paris e Londres, chegando a ter contacto com o famoso pianista Muzio Clementi.

A EAMCN passou, ao longo do tempo, por várias designações: Conservatório Real de Lisboa, Conservatório Nacional, Escola de Arte de Representar, Escola de Música do Conservatório Nacional e, no presente, Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. Em 1971 foi introduzido o curso de Cinema, durante a reforma de Madalena Perdigão e do então ministro da Educação Nacional, Veiga Simão. Criou-se a Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema e, mais tarde a Escola Superior de Teatro e Cinema. No ano de 1983 o Conservatório Nacional foi reconvertido e extinto, passando a ser constituído por três escolas de ensino superior - Música, Dança e Teatro e Cinema - e duas escolas de ensino vocacional - de Música e de Dança. Em 1985 a Escola Superior de Teatro e Cinema mudou as suas instalações para a Amadora.

Devido a obras de requalificação, que se vinham adiando por vários anos, as instalações da EAMCN, são, desde o ano letivo de 2018-2019, na Escola Secundária Marquês de Pombal em Belém. Existem, ainda, três pólos em Loures, Amadora e Seixal. O Conservatório de Lisboa foi ao longo do tempo o principal centro de ensino da música em Portugal. Da sua história constam inúmeras figuras de relevo, sendo de destacar:

Domingos Bomtempo (1775-1842), pianista e primeiro diretor, Vianna da Motta (1868-1948), pianista, compositor e diretor, Luís de Freitas Branco (1890-1955), compositor e sub-diretor, Fernando Lopes-Graça (1906-1994), pianista e compositor, Ivo Cruz (1901-1986), maestro e compositor, Maria de Lourdes Martins (1926-2009), pianista e compositora, Clotilde rosa (1930-2017), harpista e compositora, Filipe Pires (1934-2015), pianista e compositor, António Victorino de Almeida (1940-), pianista e compositor, Eurico Carrapatoso (1962-), compositor, Jorge Peixinho (1940-1995), pianista e compositor.

2.2. Organização e Gestão da Escola

A EAMCN alberga cerca de 1000 alunos, com um nível etário entre os seis e os mais de dezoito anos, distribuídos pela escola sede e pelos pólos, quer no Regime Integrado quer no Articulado ou Supletivo. Além disso, foi criado um projeto desde 2007, em parceria com instituições públicas e privadas, a “Orquestra Geração” (OG), inspirado no modelo venezuelano de cariz social denominado “*Orquestras Infantiles e Juveniles de Venezuela*”.

São os seguintes os Órgãos da EAMCN: Direção, Conselho Geral, Conselho Pedagógico, Associação de Pais e Encarregados de Educação e Associação de Estudantes. A localização da sede, provisória, é na Escola Secundária Marquês de Pombal em Lisboa; o pólo da Amadora, na Escola Secundária Seomara da Costa Primo; o pólo de Loures, na Quinta do Património, em Sacavém, no espaço da Universidade Sénior, Academia dos Saberes; o pólo do Seixal, na Praça 1.º de maio no Parque Urbano do Seixal.

A organização pedagógica está estruturada da seguinte forma:

Cursos de Ensino:

- Curso de Iniciação para alunos que frequentam o 1.º ciclo de escolaridade obrigatória
- Curso Básico para alunos dos 2.º e 3.º ciclos de escolaridade obrigatória
- Curso Secundário
- Curso Profissional
- Curso Profissional de Jazz

São três os regimes de ensino:

- Integrado, com a frequência de todas as componentes do currículo da EAMCN
- Articulado, com a frequência das disciplinas da componente artística especializada, no curso básico e das disciplinas das componentes científica e técnica artística, nos cursos secundários, em articulação com escolas do ensino básico e secundário
- Supletivo, restrito à frequência das disciplinas da componente artística especializada, no nível básico e às componentes científica e técnica artística, no secundário

Os Departamentos Curriculares são os seguintes:

- Ciências Sociais e Humanas e Línguas constituído pelas disciplinas de Português, Língua Estrangeira, História, História e Geografia de Portugal, Filosofia, Geografia e Área de Integração
- Matemática, Ciências Experimentais e Expressões constituído pelas disciplinas de Matemática, Ciências Naturais, Físico-Química, Educação visual e Educação Física
- Cordas Friccionadas constituído pelas disciplinas de Violino, Violão, Violoncelo, Viola da Gamba, Contrabaixo e Orquestras
- FOCCA constituído pelas disciplinas de Órgão, Guitarra, Guitarra Portuguesa, Alaúde, Flauta de Bisel, Harpa, Cravo, Baixo Contínuo, Instrumento de Tecla (Órgão/Cravo) e Acordeão
- Sopros e Percussão constituído pelas disciplinas de Flauta Transversal, Oboé, Clarinete, Fagote, Saxofone, Trombone, Trompa, Trompete, Tuba, Percussão e Orquestras de Sopro
- Teclas constituído pelas disciplinas de Piano, Instrumento de Tecla (Piano) e Acompanhamento e Improvisação
- Música de Câmara, Canto, Línguas e Acompanhamento constituído pelas disciplinas de Música de Câmara, Projetos Coletivos, Projetos Coletivos e Improvisação, Canto, Educação Vocal, Acompanhamento ao Piano e Cravo, Correpetição, Atelier de Ópera, Línguas e Repertório
- Teóricas constituído pelas disciplinas de Análise e Técnicas de Composição, Teoria e Análise Musical, Composição, História da Cultura e das Artes, Acústica e Produção Musical, Organologia e Psicoacústica, Informática Musical, Tecnologias da Informação e Comunicação, Introdução à Cultura Auditiva e Física do Som
- Classes de Conjunto constituído pelas disciplinas de Formação Musical, Coro e Atelier Musical

3. Práticas Educativas Desenvolvidas / Estágio

3.1. Caracterização da Classe

A Classe de Piano da EAMCN do ano letivo de 2022/2023 é constituída por 14 professores com alunos dos mais variados níveis e regimes. O estágio foi realizado com a cooperação da Professora Ana Valente, permitindo ao estagiário a oportunidade de assistir a várias aulas de piano, ao longo do ano, de 3 alunos de diferentes graus, complementando os níveis recomendados presentes no Manual do Mestrado em Ensino de Música: um aluno no nível de iniciação, um aluno de nível intermédio e um aluno de nível avançado. Estes alunos serão denominados no Relatório como Aluno A, Aluno B e Aluno C, respetivamente.

No início do 3.º período, por motivos de saúde, no início do mês de abril, por parte da professora cooperante, o estagiário teve a necessidade de completar as restantes aulas em observação assistindo às lições de piano do Professor Hélder Entrudo, docente que leciona na mesma instituição, onde pôde observar as aulas de 4 alunos de 2.º grau de piano. Este procedimento foi autorizado pelo Coordenador do Mestrado em Ensino de Música, Professor Doutor Tiago Neto. Foram ainda lecionadas 5 aulas, pelo estagiário, a alunos de 3.º grau, em regime de substituição da Professora Ana Valente. Estas duas situações, imprevistas e de curta duração, não serão abordadas no presente Relatório, sendo objeto de análise em observação apenas os 3 alunos mencionados anteriormente, com os quais o estagiário pôde lecionar as 9 aulas requeridas e observar um vasto número de aulas lecionadas pela professora cooperante durante o primeiro e o segundo períodos, conforme o calendário do ano letivo de 2022/2023 da EAMCN.

3.2. Programas da classe de piano e parâmetros de avaliação 2022/2023

Na presente secção, são demonstrados, com recurso à utilização de tabelas, os programas da classe de piano, no que diz respeito aos alunos observados, e os parâmetros de avaliação estabelecidos pela EAMCN no ano letivo de 2022/2023.

Regime Supletivo e Integrado

**Tabela 2 – Programa da classe de piano – 1.º Grau
(Aluno A)**

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Escalas/ Arpejos	Escalas de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá, respetivos arpejos no estado fundamental, na extensão de 2 oitavas	1 escala e respetivos arpejos escolhida pelo júri
Cadências	Maior I-IV-V-I	Execução na tonalidade da escala
Estudos	6 estudos de Czerny op. 599*	1 sorteado 1 escolhido
Bach	2 peças de <i>Anna Magdalena Bach</i> ou similares do período barroco	1 sorteada
Sonatina	Obra completa	1 andamento escolhido
Peças	2 Peças de estilos diferentes	1 escolhida

*Ou de nível de dificuldade semelhante. 3 dos estudos terão de ser obrigatoriamente de Czerny op. 599

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

Regime Integrado e Curso Profissional

**Tabela 3 – Programa da classe de piano – 6.º Grau / 10.º Ano
(Aluno B)**

	Programa Mínimo Obrigatório	1.ª Prova	2.ª Prova	3.ª Prova
Prova Técnica	Escalas Maiores e menores de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escala cromática, escolhida pelo Júri. âmbito: Mi, Si ou Fá	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. âmbito: todas

	diminuta com inversões e escala cromática, tudo na extensão de 4 oitavas.	âmbito: Dó, Sol, Ré ou Lá		
Prova Artística	4 Estudos*	3 obras (mínimo),	3 obras (mínimo),	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo, 20 minutos de duração.
	2 Invenções a 3 vozes ou 2 Prelúdios e Fugas ou ainda obra completa (ex: Suite Francesa)	totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	
	1 Sonata completa*			
	2 peças*			

*Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 6.º, 7.º e 8.º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1.º, 2.º e 3.º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante. O programa mínimo deverá ser apresentado na sua totalidade ao longo do ano letivo, dividido pelas 3 provas. Em todas as provas o programa deverá ser executado de cor.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

Tabela 4 – Programa da classe de piano – 7.º Grau / 11.º Ano (Aluno C)

	Programa Mínimo Obrigatório	1ª Prova	2ª Prova	3ª Prova
Prova Técnica	Escalas Maiores e menores em todas as tonalidades à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com Inversões e escala cromática, tudo na	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Dó#, Ré, Mib ou Mi	1 Escala Maior e, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Fá, Fá#, Sol ou Láb	1 Escala Maior e menor, arpejos e escala cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Lá, Sib, Si ou Dó

	extensão de 4 oitavas. Escalas diatónicas e cromáticas em oitavas paralelas (dobradas), na extensão de 2 oitavas			
Prova Artística	4 Estudos*	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.
	2 Prelúdios e Fugas ou Obra completa			
	1 Sonata completa*			
	2 peças*			

* Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 7.º e 8.º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1.º, 2.º e 3.º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante. O programa mínimo deverá ser apresentado na sua totalidade ao longo do ano letivo, dividido pelas 3 provas. Em todas as provas o programa deverá ser executado de cor.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

3.3. Critérios de avaliação das disciplinas Vocacionais Práticas contemplando os níveis dos alunos selecionados

Tabela 5 – Critérios de avaliação das disciplinas Vocacionais Práticas

	1.º grau	6.º grau	7.º grau
Domínio Técnico / Produção sonora Postura corporal Rigor rítmico Rigor na articulação Independência de movimentos / coordenação motora Correção da leitura Dedilhação / Digitação Clareza da execução/afinação Respiração Projeção e qualidade sonora / Ressonância Vibrato	60%	40%	40%
Domínio Interpretativo / Artístico Compreensão formal e estilística Coerência musical Articulação Fraseado Qualidade sonora Personalidade artística Ornamentação (música antiga) Presença / Atitude em palco Teatralidade (canto) Concentração Execução de memória	10%	30%	30%
Domínio atitudes Regularidade / Qualidade do trabalho Assiduidade Pontualidade Empenho e motivação Disponibilidade para participar nas atividades programadas pela escola Concentração	15%	15%	15%
Cumprimento dos conteúdos programáticos	15%	15%	15%

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

3.4. Caracterização dos Alunos Selecionados

3.4.1 Aluno A

O Aluno A tem 10 anos de idade, encontra-se no 5.º ano de escolaridade e frequenta o 1.º grau de piano em regime integrado. O aluno em questão é considerado neste Relatório como o aluno representante da classe de iniciação. É um aluno bastante pontual e assíduo, que demonstra interesse nos conteúdos discutidos em aula e apresenta sempre um nível elevado de energia e disposição para aprender e praticar. As aulas do Aluno A foram observadas às quartas-feiras das 13h40 às 14h50, sensivelmente, contabilizando como uma aula de um bloco e meio por semana. Na Tabela 6 encontra-se estruturado o repertório praticado durante os 1.º e 2.º períodos.

Tabela 6 – Programa de piano do Aluno A

1.º Período	2.º Período	3.º Período
Exercícios n.º 1, n.º 2 - <i>Le Pianiste virtuose</i> – C. L. Hanon	Exercícios n.º 5, n.º 6 e n.º 7, n.º 11 e n.º 12 - <i>Le Pianiste virtuose</i> – C. L. Hanon	
Estudos n.º 33 e n.º 40 – Op. 599 C. Czerny	Exercícios n.º 58, n.º 59 e n.º 61, n.º 62 – Op. 599 C. Czerny	
Sonatina em Dó Maior – Op. 36 n.º 1 – 1.º andamento	Sonatina em Dó Maior – Op. 36 n.º 1 – 2.º e 3.º andamentos	
	Minueto Ré menor J. S. Bach – BWV Anh. 132 Marcha em Ré Maior J. S. Bach – BWV Anh. 122	

Fonte: Elaborada pelo Autor

3.4.2 Aluno B

O Aluno B tem 15 anos, encontra-se no regime Profissional (1.º ano), equivalente ao 6.º grau de piano. Apesar de constar num grau avançado, as suas bases técnicas e musicais revelam um nível ligeiramente inferior, sendo no presente Relatório considerado como aluno de nível intermédio. É um aluno que demonstra ter capacidades musicais e interpretativas e interesse pelos conteúdos abordados em aula. No entanto, a sua técnica pianística revela um desfazamento quando comparado aos colegas de grau equivalente da EAMCN. As aulas do Aluno B foram observadas às segundas-feiras das 10h00 às 10h45 (contabilizando como aula de um bloco) e esporadicamente às quintas-feiras, das 11h00 às 12h30, contabilizando como aula de um bloco e meio por semana. Na Tabela 7 encontra-se estruturado o repertório praticado durante os 1.º e 2.º períodos.

Tabela 7 – Programa de piano do Aluno B

1.º Período	2.º Período	3.º Período
Estudos n.º 3 e n.º 37 – Op. 740 C. Czerny	Estudos n.º 8 e n.º 41 – Op. 740 C. Czerny	
Sinfonia em Mi Maior BWV 792 – J. S. Bach	Prelúdio e Fuga em Dó menor BWV 847 – J. S. Bach	
Sonata para piano em Dó menor Hob.XVI:20 – J. Haydn – 1.º andamento	Sonata para piano em Dó menor Hob.XVI:20 – J. Haydn – 3.º andamento	

Fonte: Elaborada pelo Autor

3.4.3 Aluno C

O Aluno C tem 16 anos, encontra-se no 11.º ano no regime integrado e frequenta o 7.º grau de piano. É um aluno que aborda um repertório mais complexo que visa prepará-lo para o seguimento dos seus estudos em música. Apresenta capacidades técnicas, musicais e um desenvolvimento crítico e analítico em relação à interpretação de obras de diferentes períodos e estilos. As aulas do Aluno C foram observadas às segundas-feiras das 8h20 às 9h50, contabilizando como aula de um bloco e meio por semana. Na Tabela 8 encontra-se estruturado o repertório praticado durante os 1.º e 2.º períodos.

Tabela 8 – Programa de piano do Aluno C

1.º Período	2.º Período	3.º Período
Estudo Op.25 n.º 9 – F. Chopin	Estudo Op.25 n.º 12 – F. Chopin	
Fantasia Cromática e Fuga em Ré menor BWV 903 – J. S. Bach	Estudo Op.8 n.º 2 – A. Scriabin	
Sonata Op.2 n.º 2 – L. v. Beethoven – 1º andamento	Sonata Op.2 n.º 2 – L. v. Beethoven – 2º andamento	
Prelúdio Op.23 n.º 3 – S. Rachmaninoff	Prelúdio e Fuga em Lá menor BWV 889 – J. S. Bach	

Fonte: Elaborada pelo Autor

3.5. Descrição das Aulas Observadas

As aulas observadas foram lecionadas pela professora cooperante, de acordo com o programa estabelecido pela EAMCN para cada grau, complementando-o, sempre que necessário, de acordo com o nível individual de cada aluno e as suas capacidades. Devido à semelhança dos conteúdos didáticos abordados nas aulas dos 3 alunos, e de forma a não se tornar uma secção repetitiva, esta por sua vez irá sintetizar a informação relevante de uma forma geral descrevendo os métodos e práticas observados, assim como a reflexão do estagiário.

Por norma, as aulas começavam com a prática de escalas e arpejos estipulados nos programas de piano indicados para cada aluno. De acordo com a quantidade de tonalidades exigidas em que seriam praticados estes exercícios, a estratégia da professora cooperante passou pela escolha de uma tonalidade diferente a cada semana, podendo os alunos, deste modo, aprender o mais cedo possível as tonalidades requeridas e praticá-las de uma forma uniforme ao longo do ano letivo. Para o Aluno A (1.º grau) foram também atribuídos exercícios presentes no método “*Le Pianiste virtuose*”² de C. L. Hanon (método fundamental para iniciantes), permitindo um reforço adicional a nível técnico. Esta gama de exercícios partilha os mesmos objetivos: o controlo e a sincronização das mãos, a independência de dedos e o seu fortalecimento, possibilitando desenvolver agilidade e velocidade. Estes exercícios eram ainda complementados através da utilização de ritmos específicos³ na sua execução (método utilizado pela professora cooperante, também, para a prática dos estudos).

Figura 1 – Padrões rítmicos



Fonte: Adaptado de Henriques (2014, p.175)

² Neste método encontram-se exercícios que promovem a aquisição de agilidade, independência, força e uniformidade dos dedos, assim como a flexibilidade dos pulsos. Adicionalmente, estes exercícios permitem um equilíbrio de desenvolvimento igual em ambas as mãos.

³ Ver Figura 1.

Para os alunos mais avançados (Aluno B e Aluno C) eram recorrentemente utilizadas células rítmicas mais complexas: uma nota lenta, seguida de uma sucessão de notas rápidas (3, 4, 5, e por aí adiante). Outra das estratégias utilizada passou por estabelecer, semanalmente, um *tempo* no metrónomo, progressivamente mais exigente, com o qual se teria de praticar em casa, mostrando, posteriormente, os resultados. Para que todo este processo funcionasse da melhor maneira e permitisse concretizar objetivos de melhoria técnica aos 3 alunos, era exigido este trabalho acompanhado por uma boa projeção sonora.

De seguida seriam abordados os estudos e posteriormente as peças, era suscetível a inversão da ordem do repertório a ser abordado em aula, de acordo com o trabalho realizado em casa pelos alunos. Em relação ao Aluno A, era recorrente a leitura acompanhada em aula pela professora cooperante de uma peça ou estudo, sendo corrigidas notas erradas ou dedilhações incorretas ao longo da sua leitura. Para os Alunos B e C o processo natural passava pela demonstração do trabalho realizado ao longo da semana, sendo os conteúdos demonstrados alvo da análise e do comentário crítico por parte da professora cooperante.

Durante as aulas eram mencionadas indicações que incluíam o toque por parte da professora nas zonas corporais com tensão, permitindo uma aprendizagem consciente ao nível da propriocepção. Questões do âmbito da interpretação e de abordagem musical eram introduzidos regularmente, e recorrentemente eram feitas perguntas aos alunos de modo a poder obter a reflexão e desenvolver o processo cognitivo e sentido crítico de aprendizagem. Os conteúdos introduzidos incluíam a leitura correta dos vários elementos na partitura, a identificação da estrutura harmónica, a abordagem estilística das diferentes obras, o equilíbrio sonoro, projeção de som, hierarquia entre as vozes, utilização do pedal de sustentação para vários fins, etc.

3.6. Descrição das Aulas Lecionadas

Os três alunos selecionados tiveram três aulas cada um, com a duração de cerca de quarenta e cinco minutos. A primeira das aulas de cada aluno foi realizada no final do 1.º período. Devido à incompatibilidade de horário entre o estagiário e os alunos para a realização da aula no final do 2.º período, realizaram-se as restantes duas aulas de cada aluno no final do 3.º período. As nove aulas lecionadas foram filmadas, tendo por objetivo a análise e a discussão, entre o estagiário e o orientador, de conteúdos pertinentes em relação às práticas de ensino realizadas.

O repertório abordado para as aulas dos três alunos no final do 1.º período foi escolhido em função dos objetivos colocados pela professora cooperante. As outras duas aulas foram realizadas após o término do ano letivo, não existindo objetivos específicos a serem cumpridos. Foi deixado ao critério dos alunos a escolha do repertório de acordo com o nível de conforto e entusiasmo de modo a realizar-se um trabalho com o maior proveito possível.

3.6.1. Aluno A

As aulas com o Aluno A regeram-se nomeadamente pelos princípios básicos do ensino de piano: manter o *tempo* (pulsação), trabalhar a articulação de dedos, trabalhar rigorosamente na regularidade do ritmo, tanto em exercícios técnicos como na abordagem a peças do repertório, e praticar a projeção de som do instrumento.

Na Tabela 9 consta o programa praticado nas três aulas e nas tabelas seguintes (Tabelas 10, 11 e 12) é apresentado um excerto de cada plano de aula que sistematiza os conteúdos trabalhados, os objetivos e os resultados.

Tabela 9 – Programa de piano do Aluno A (aulas lecionadas pelo estagiário)

Aula 1	Aula 2	Aula 3
Exercícios n.º 3, n.º 4 – <i>Le Pianiste virtuose</i> – C. L. Hanon	Valsa em Dó Maior – J. Haydn – Allegretto	Escala e arpejo de Lá Maior na extensão de duas oitavas
Sonatina em Dó Maior – Op. 36 n.º 1 –1º andamento – M. Clementi	Minueto em Ré menor BWV Anh. 132 – J. S. Bach	Exercício n.º 3 – <i>Le Pianiste virtuose</i> – C. L. Hanon
	Estudos n.º 58 e n.º 62 Op. 599 – C. Czerny	Sonatina em Dó Maior – Op. 36 n.º 1 –1º andamento – M. Clementi

Fonte: Elaborada pelo Autor

Tabela 10 – Práticas Lecionadas – Aluno A – Aula 1

Objetivos	Conteúdos	Atividades/Estratégias	Análise/Observações	Duração
Desenvolver a independência de dedos e o seu fortalecimento.	Exercícios n.º 3, n.º 4 – <i>Le Pianiste virtuose</i> – C. L. Hanon	Execução dos exercícios com consciencialização de parâmetros como a igualdade sonora e sincronização das duas mãos, projeção de som e articulação.	Os dedos de ambas as mãos necessitam de uma maior articulação e de um movimento descendente rápido e sem amortecimento.	15min
Adquirir a perceção das pausas nos finais de frase e a respiração para a frase seguinte. Regularidade rítmica. Precisão da dinâmica Estabilidade do <i>tempo</i> .	Sonatina em Dó Maior – Op. 36 n.º 1 – 1.º andamento – M. Clementi	Prática de passagens isolando uma das mãos Trabalho de repetição recorrendo a um <i>tempo</i> mais lento. Prática isolada do “baixo” de Alberti para a mão esquerda. Exposição de conteúdo de equilíbrio das dinâmicas entre as mãos e de dinâmicas na construção de frases longas.	O aluno demonstrou a absorção dos conhecimentos e a sua <i>performance</i> obteve uma melhoria significativa no que toca a aspetos de técnica pianística e de carácter musical.	30min

Fonte: Elaborada pelo Autor

Tabela 11 – Práticas Lecionadas – Aluno A – Aula 2

Objetivos	Conteúdos	Atividades/Estratégias	Análise/Observações	Duração
Aprofundar o carácter da obra. Manter o <i>tempo</i> e o ritmo regulares.	Valsa em Dó Maior – J. Haydn – Allegretto	Realização e repetição de passagens isolando uma das mãos em <i>tempo</i> lento. Demonstração e explicação do carácter da obra passando por tocar de forma mais “leve”. Exemplificação de passagens trauteando e dirigindo.	O aluno compreendeu os conteúdos apresentados na aula obtendo ganhos na execução da obra.	20min
Aprofundar o carácter da obra. Manter o <i>tempo</i> e o ritmo regulares.	Minueto em Ré menor BWV Anh. 132 – J. S. Bach	Prática do contraste de dinâmicas. Relembrar ao aluno a importância de manter a regularidade do <i>tempo</i> . Trabalho de repetição recorrendo a um <i>tempo</i> mais lento. Exposição de conteúdo de equilíbrio das dinâmicas entre as mãos.	O aluno demonstrou compreender os conteúdos dados em aula e obteve uma melhoria significativa no que toca à <i>performance</i> da obra.	15min
Atingir uma maior independência de dedos, manter a regularidade do ritmo e do som de cada nota.	Estudos n.º 58 e n.º 62 Op. 599 – C. Czerny	Trabalho de repetição com as mãos isoladas, articulando bem os dedos. Consciencializar o aluno sobre o relaxamento necessário e a “leveza” com	O aluno demonstrou proveito em relação aos conhecimentos dados em aula.	10min

		que é necessário tocar quando se toca num <i>tempo</i> mais rápido.		
--	--	---	--	--

Fonte: Elaborada pelo Autor

Tabela 12 – Práticas Lecionadas – Aluno A – Aula 3

Objetivos	Conteúdos	Atividades/Estratégias	Análise/Observações	Duração
Desenvolver a independência de dedos, agilidade e o seu fortalecimento.	Escala e arpejo de Lá Maior na extensão de duas oitavas	<p>Relembrar ao aluno que se deve ter em atenção a tocar sempre com a ponta dos dedos.</p> <p>Explicação da técnica de articulação de dedos (articular o dedo e num movimento só descer o dedo até atingir o fundo da tecla).</p> <p>Relembrar ao aluno da importância da utilização de ritmos para praticar a escala.</p> <p>Relembrar ao aluno o problema do movimento do cotovelo nas passagens do polegar no arpejo e a possibilidade de largar a nota anterior mantendo o pulso perpendicular ao teclado.</p>	O aluno obteve melhoria na execução dos exercícios técnicos.	10min
Desenvolver a independência de dedos, agilidade e o seu fortalecimento.	Exercício n.º 3 – <i>Le Pianiste virtuose</i> – C. L. Hanon	<p>Consciencializar o aluno de dois parâmetros essenciais: a igualdade rítmica e a igualdade sonora (cada nota deve ter a mesma projeção de som) em ambas as mãos.</p> <p>Prática de ritmos alternados dentro do mesmo exercício.</p>	O aluno demonstrou a absorção dos conhecimentos e obteve resultados imediatos na sua técnica.	15min
Obter melhoria na execução da obra em parâmetros como carácter e expressão de dinâmicas, assim como aspetos técnicos como a regularidade rítmica.	Sonatina em Dó Maior – Op. 36 n.º 1 – 1.º andamento – M. Clementi	<p>Prática de passagens do andamento em que o foco é manter a pulsação de <i>tempo</i>.</p> <p>Prática de contrastes dinâmicos.</p> <p>Exposição de conteúdo de equilíbrio das dinâmicas entre as mãos.</p> <p>Prática de retirar peso à mão direita, levando a um discurso mais leve que vai de encontro ao carácter da obra.</p>	O aluno demonstrou interesse nos conteúdos discutidos na aula e obteve melhorias na execução do andamento.	20min

Fonte: Elaborada pelo Autor

3.6.2 Aluno B

As aulas com o Aluno B foram abordadas solidificando as bases técnicas que o aluno já tinha adquirido e desenvolvendo a sua relação com o piano na abordagem musical das obras. Trabalhou-se, nomeadamente, o controlo e o equilíbrio sonoro entre as duas mãos (independência de mãos). Na Tabela 13 consta o programa do Aluno B praticado nas três aulas e nas tabelas seguintes (Tabelas 14, 15 e 16) é apresentado um excerto de cada plano de aula que sistematiza os conteúdos trabalhados, os objetivos e os resultados.

Tabela 13 – Programa de piano do Aluno B (aulas lecionadas pelo estagiário)

Aula 1	Aula 2	Aula 3
Escala e Arpejo de Dó Maior e Dó menor e as suas inversões. Arpejo de 7.º Dominante e de 7.º diminuta a começar em dó e as suas inversões.	Estudo Op. 72 n.º 2 em Sol menor – M. Moszkowski.	Escala de quatro oitavas, em décimas e em sextas, arpejo de Ré Maior e as suas inversões.
Sonata para piano em Dó menor Hob.XVI:20 – J. Haydn – 1.º andamento	Sonata para piano em Dó menor Hob.XVI:20 – J. Haydn – 2.º andamento	Sonata para piano em Dó menor Hob.XVI:20 – J. Haydn – 2.º andamento

Fonte: Elaborada pelo Autor

Tabela 14 – Práticas Lecionadas – Aluno B – Aula 1

Objetivos	Conteúdos	Atividades/Estratégias	Análise/Observações	Duração
Atingir velocidade de dedos com igualdade rítmica e sincronização entre as duas mãos.	Escala e Arpejo de Dó Maior e Dó menor e as suas inversões. Arpejo de 7.º Dominante e de 7.º diminuta a começar em dó e as suas inversões.	Escalas: trabalho de articulação de dedos de modo a atingir igualdade de som e sincronização. Arpejos: trabalho de articulação, direção do arpejo e redução de movimentos excessivos do braço e pulso.	O aluno demonstrou aproveitamento dos conteúdos apresentados.	15min
Consolidar o carácter e a unidade do andamento.	Sonata para piano em Dó menor Hob.XVI:20 – J. Haydn - 1.º andamento	Análise de diversas passagens, discussão e incentivo ao pensamento crítico do aluno	O aluno demonstrou interesse e entusiasmo na discussão das diferentes secções do andamento e motivação para a continuação do estudo em casa	30min

Fonte: Elaborada pelo Autor

Tabela 15 – Práticas Lecionadas – Aluno B – Aula 2

Objetivos	Conteúdos	Atividades/Estratégias	Análise/Observações	Duração
Atingir velocidade de dedos com igualdade rítmica e sincronização entre as duas mãos. Adquirir um maior contraste de dinâmicas e carácter (principalmente entre as duas partes contrastantes do estudo).	Estudo Op. 72 n.º 2 em Sol menor – M. Moszkowski	Prática com o aluno utilizando o peso do corpo para diferentes acordes em <i>fortíssimo</i> . Explicação e exemplificação do contraste de carácter entre a parte A e a parte B do estudo. Prática de ritmos alternados nas passagens rápidas existentes. Explicação e exemplificação do <i>legato</i> presente na mão direita na parte B (os dedos devem descer mais devagar de modo a amortecer o embate nas teclas assim como utilizar o movimento do pulso de uma nota para outra).	O aluno demonstrou aproveitamento dos conteúdos apresentados.	30min

Consolidar o caráter e a unidade do andamento. Melhorar aspetos técnicos (<i>legato</i>)	Sonata para piano em Dó menor Hob.XVI:20 – J. Haydn – 2.º andamento	Prática com aluno da velocidade de descida dos dedos na mão direita de modo a conseguir um <i>cantabile</i> melhor, evitando os ataques verticais. Exemplificação de partes do andamento com o objetivo de dar a entender o caráter da peça.	O aluno demonstrou adquirir melhorias técnicas e expressivas.	15min
---	--	---	---	-------

Fonte: Elaborada pelo Autor

Tabela 16 – Práticas Lecionadas – Aluno B – Aula 3

Objetivos	Conteúdos	Atividades/Estratégias	Análise/Observações	Duração
Atingir velocidade de dedos com igualdade rítmica e sincronização entre as duas mãos.	Escala de quatro oitavas, em décimas e em sextas, arpejo de Ré Maior e as suas inversões.	Relembrar ao aluno que deve pensar num <i>crescendo</i> quando executa as escalas em movimento ascendente. Trabalho lento com uma articulação rigorosa. Pensar e fazer os arpejos com uma maior projeção de som, relembrando ao aluno que deve procurar mais leveza quanto mais rápido executar os arpejos. Utilização de retrógrados no arpejo de modo a equalizar todas as notas, assim como a utilização de ritmos com diferentes apoios.	O aluno demonstrou aproveitamento dos conteúdos apresentados.	15min
Consolidar o caráter e a unidade do andamento. Melhorar aspetos técnicos (<i>legato</i>) e melhorar a qualidade de som.	Sonata para piano em Dó menor Hob.XVI:20 – J. Haydn - 2.º andamento	Explicação da hierarquia das vozes presentes no andamento. Explicação e demonstração do efeito que têm os intervalos maiores presentes na melodia (utilizando a voz como exemplo). Consciencializar o aluno para a mudança de “cor” no som, de acordo com as mudanças harmónicas presentes, exemplificando, com o objetivo de criar uma referência auditiva para o aluno.	O aluno teve melhorias significativas no controlo de som e na qualidade do discurso musical.	30min

Fonte: Elaborada pelo Autor

3.6.3. Aluno C

Nas aulas com o Aluno C foram evidenciados conhecimentos técnicos e musicais mais avançados, a abordagem a um repertório de um nível mais elevado e a aspetos de carácter interpretativo e musical mais complexos. Na Tabela 17 consta o programa do Aluno C praticado nas três aulas e nas tabelas seguintes (Tabelas 18, 19 e 20) é apresentado um excerto de cada plano de aula que sistematiza os conteúdos trabalhados, os objetivos e os resultados.

Tabela 17 – Programa de piano do Aluno C (aulas lecionadas pelo estagiário)

Aula 1	Aula 2	Aula 3
Escala em oitavas, Mi Maior e Mi menor	Prelúdio e Fuga em Dó menor BWV 871 – J. S. Bach	Prelúdio n.º 4: <i>Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir</i> – C. Debussy
Sonata para piano Op. 2 n.º 2 – 1.º andamento - L. v. Beethoven	Sonata para piano Op. 2 n.º 2 – 3.º andamento - L. v. Beethoven	Estudo Op. 12 n.º 5 “ <i>Briosso</i> ” - A. Scriabin

Fonte: Elaborada pelo Autor

Tabela 18 – Práticas Lecionadas – Aluno C – Aula 1

Objetivos	Conteúdos	Atividades/Estratégias	Análise/Observações	Duração
Obter uma escala mais controlada a nível sonoro e com o ritmo regular.	Escala em oitavas, Mi Maior e Mi menor	Demonstração, explicando o movimento rápido necessário que a mão necessita de fazer de uma oitava para a outra.	Após a explicação e demonstração, o aluno realizou o mesmo exercício com melhorias significativas.	5min
Melhorar aspetos técnicos e interpretativos da obra.	Sonata para piano Op. 2 n.º 2 – 1.º andamento - L. v. Beethoven	Demonstrações de execução de várias partes do andamento, utilização de gestos para enfatizar a condução das linhas melódicas e o carácter da obra, Utilização da voz como	O aluno demonstrou melhorias na <i>performance</i> do andamento.	40min

		elemento natural para encontrar a direção das frases musicais.		
--	--	--	--	--

Fonte: Elaborada pelo Autor

Tabela 19 – Práticas Lecionadas – Aluno C – Aula 2

Objetivos	Conteúdos	Atividades/Estratégias	Análise/Observações	Duração
Obter uma execução com uma maior regularidade de <i>tempo</i> e controlo sonoro.	Prelúdio e Fuga em Dó menor BWV 871 – J. S. Bach	Prelúdio: Conscienciar o aluno para a importância do que é ouvir interiormente a sub-divisão da semicolcheia de modo a poder manter a regularidade e serenidade do <i>tempo</i> . Fuga: Atribuir serenidade ao discurso musical.	O aluno reagiu positivamente aos comentários e obteve ganhos performativos.	20min
Melhorar aspetos musicais da obra: expressão e consciência das dinâmicas e unidade no discurso.	Sonata para piano Op. 2 n.º 2 – 3.º andamento - L. v. Beethoven	Explicação e exemplificação do contraste de dinâmicas e a sua importância em Beethoven, assim como a atribuição de ideias musicais relativas à obra remetendo para um discurso coeso.	O aluno demonstrou melhorias na <i>performance</i> do andamento.	25min

Fonte: Elaborada pelo Autor

Tabela 20 – Práticas Lecionadas – Aluno C – Aula 3

Objetivos	Conteúdos	Atividades/Estratégias	Análise/Observações	Duração
Aprofundar a compreensão do caráter da obra e a expressão das dinâmicas presentes na partitura.	Prelúdio n.º 4: <i>Les sons et les parfums tourment dans l'air du soir</i> – C. Debussy	Foi feita uma revisão de todas as dinâmicas presentes na partitura, levando à organização e à sua gestão ao longo da peça. Foram exemplificadas passagens demonstrando o caráter da obra de modo a criar uma referência auditiva para o aluno.	O aluno reagiu positivamente aos comentários e obteve ganhos na gestão das dinâmicas e no caráter da obra.	30min
Melhorar aspetos musicais da obra: expressão e consciência das dinâmicas e unidade no discurso.	Estudo Op. 12 n.º 5 “ <i>Brioso</i> ” - A. Scriabin	Foi introduzido um exercício de relaxamento para o pulso entre as colcheias da mão direita criando um apoio de duas em duas, de acordo com a ligadura da partitura.	O aluno demonstrou melhorias na <i>performance</i> do estudo.	15min

Fonte: Elaborada pelo Autor

4. Reflexão Final / Análise Crítica da Atividade Docente

O estágio realizado ao longo do ano letivo 2022/2023, em conjunto com a compreensão dos conteúdos expostos nas cadeiras teóricas do Mestrado em Ensino de Música, permitiram a aquisição de conhecimentos fundamentais no que toca à atividade profissional no domínio da docência. De acordo com a opção tomada, ao ser realizado o Estágio em modelo de Observação, foi possível acompanhar as aulas de uma professora experiente e vivenciar a realidade do ensino da música numa instituição de ensino oficial e com renome artístico. A visualização das gravações das aulas lecionadas pelo estagiário, revelaram-se uma ferramenta muito útil para a análise e melhoria das práticas pedagógicas através da auto-reflexão e dos contributos dados pelo orientador. Assim, o trabalho desenvolvido durante o Estágio permitiu a aquisição de competências gerais no que toca ao ensino, aquisição de soluções para problemáticas recorrentes no ensino do piano e, conseqüentemente, para o aumento da eficiência da prática letiva.

Em suma, o Estágio contribuiu para o acréscimo de competências do estagiário nas componentes pedagógica e didática, despertando o interesse e a curiosidade para dar continuidade à pesquisa e à investigação relacionada com o estudo da profissão docente.

Parte II - Investigação

5. A Sonata para Piano N.º 4 Op. 7 de L. van Beethoven – Considerações Musicológicas e Pedagógicas como Suporte ao Processo de Ensino-Aprendizagem

5.1. Descrição, Motivações e Objetivos do Projeto de Investigação

O projeto de investigação compreende a análise e a consequente reflexão crítica da sonata para piano n.º 4, Op.7 de Ludwig van Beethoven. Esta sonata, não sendo das mais divulgadas, revela-se uma obra de elevado valor, quer a nível composicional quer a nível técnico, o que demonstra as extraordinárias capacidades do compositor numa fase inicial da sua carreira em Viena. Com a realização deste estudo pretende-se elaborar e debater questões interpretativas da obra e evidenciar soluções para problemáticas no âmbito prático/técnico com que um estudante, naturalmente, se poderá deparar na sua preparação/abordagem.

5.2. Metodologia de Investigação

A Metodologia de Investigação compreende uma análise detalhada da obra, recorrendo a informação de contexto histórico-social do compositor, a obras literárias de autores relevantes no campo da música/interpretação e da técnica pianística, permitindo a articulação destes conteúdos com a experiência adquirida, ao longo dos anos, pelo estagiário. Como base para facilitar a compreensão do trabalho a desenvolver, este terá, como suporte ao texto, ilustrações com exemplos de passagens em forma de notação. Será utilizada a edição *Urtext*⁴ *Henle Verlag* de 1976 editada por Bertha Antonia Wallner, edição ainda relevante nos dias de hoje.

A presente análise, em termos estruturais da obra (definição de secções e, inclusive, números de compasso), baseia-se no livro de Stewart Gordon.⁵

⁴ *Urtext*. Um texto (musical) no seu presumível estado original, sem alterações ou adições posteriores por parte de um editor; uma edição que pretende apresentar uma obra no seu estado original. (Michael, 1999, p. 698). No original: “Urtext [Ger.]. A text in its presumed original state, without subsequent alterations or additions by an editor; an edition purporting to present a work in such a state.” (Michael, 1999, p. 698).

⁵ Gordon, S. (2017). *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*. Oxford University Press.

5.3. Dados biográficos de Beethoven

Ludwig van Beethoven nasceu em Bonn, no dia 16 (?) de dezembro de 1770. Os seus pais foram Johann van Beethoven - tenor na *capela* da corte de Bonn - e Maria Magdalena. O seu avô, com o mesmo nome, foi mestre de *capela* (diretor musical) na mesma cidade. Começou os estudos com o pai, que, ao que se julga, o tratava rudemente. Teve lições de composição com Christian Gottlob Neefe, que lhe deu a conhecer as obras de J. S. Bach, C. P. E. Bach e W. A. Mozart, e que foi decisivo no seu percurso como pianista e compositor. Foi, desde muito cedo, organista assistente na corte. Realizou uma primeira viagem à Holanda, em 1783, onde tocou cravo na orquestra da corte. Em 1787 viaja para Viena, onde, presumivelmente, terá tocado na presença de Mozart. No mesmo ano morre a mãe, o que o obriga a regressar a Bonn. Passa também a tocar viola na orquestra desta cidade, já como assalariado, tomando contacto com as óperas de Mozart. No ano de 1792, o conde Ferdinand Waldstein, patrono do compositor, consegue que este regresse a Viena para realizar estudos com Haydn. Em dezembro do mesmo ano, morre o pai, vítima de alcoolismo. Em Viena, sob o mecenato dos príncipes Lobkowitz e Lichnowsky, entre outros, inicia uma carreira promissora como pianista e compositor. Devido à ausência de Haydn, que vai para Londres, prossegue os seus estudos com Albrechtberger. Em 1795 dá o seu primeiro concerto público em Viena. No ano seguinte viaja em digressão por várias cidades: Praga, Dresden, Leipzig e Berlim. 1798 é o ano da apresentação dos seus dois primeiros concertos para piano Op.15 e Op.19, em Praga.

Inicia, na mesma altura, lições de composição vocal e dramática com Salieri, compositor da corte de Viena. Em 1801 surgem em Beethoven os primeiros sinais de perda de audição. Nesta altura tem como alunos, Carl Czerny e Ferdinand Ries. O ano de 1802 é marcado pela redação do Testamento de Heiligenstadt, dirigido aos seus irmãos, no qual Beethoven tem a intenção de cometer suicídio. Em 1805 conhece Luigi Cherubini, compositor por quem tem grande admiração. Em 1806 nasce o seu sobrinho Karl, que irá ter uma influência decisiva na vida de Beethoven, e influenciando, certamente, todo o seu percurso artístico durante a longa batalha pela custódia do mesmo, em tribunal, contra a cunhada. O compositor conhece, em 1807 o pianista Muzio Clementi, também ele editor de música. Aristocratas Vienenses conseguem que Beethoven permaneça em Viena, numa altura em que este pensava candidatar-se ao posto de Mestre de Capela em Dresden. 1808 é o ano em que Beethoven se apresenta em público, pela última vez, como pianista, onde executa o seu Concerto n.º 4, a 22 de dezembro. Em 1809, data do falecimento de Haydn,

dá-se um enorme bombardeamento em Viena, pelas tropas de Napoleão, que irá causar grandes danos físicos e psicológicos em Beethoven. Nesse ano o Arquiduque Rodolfo torna-se aluno e amigo de Beethoven e um patrono fundamental do compositor.

1810 é o ano em que Beethoven conhece Bettina Brentano que terá grande influência na aproximação do compositor a Goethe. Em 1812 viaja para as termas na Boémia, para tratamentos, onde irá encontrar Goethe. Devido à doença do seu irmão Carl, este nomeia Beethoven o tutor do seu filho, após a sua morte. Na altura do Congresso de Viena, em que se redefina o novo mapa europeu, após a derrota de Napoleão, Beethoven realiza vários concertos com bastante sucesso. Devido ao facto do seu irmão, antes da morte, ter nomeado a mulher como co-tutora do filho, Beethoven não aceita a decisão e trava uma longa batalha judicial pela custódia de Karl até 1820. Viagens a Londres são canceladas devido a doença. Em 1818 o compositor começa a usar os “Cadernos de Conversação”, dado o agravamento rápido da sua surdez. O ano de 1821 é marcado por constantes períodos de doença. Em 1822 encontra Rossini em Viena. Em 1825 planeia realizar uma edição completa da sua obra, o que nunca virá a suceder. O sobrinho do compositor tenta suicidar-se em 1826, agravando o estado de saúde de Beethoven. Em dezembro é sujeito a uma operação, seguida de mais duas em janeiro e março do ano seguinte. 1827 é o ano da morte do compositor, no dia 26 de março. O seu funeral, a 29, terá honras e uma assistência nunca antes vistas.

Principais obras de Beethoven: 9 sinfonias, 5 concertos para piano, 1 concerto para violino, 32 sonatas para piano, 16 quartetos de corda, duas missas, entre elas a Missa Solemnis, 1 Ópera (Fidélio), 5 sonatas para violoncelo, 10 sonatas para violino, trios com piano.

5.4. A sonata e a forma sonata - das origens à Op.7

O termo Sonata tem tido diferentes significados ao longo do tempo. Importa, pois, fazer uma breve descrição da sua origem e dos diferentes significados que foi tomando. Em primeiro lugar, há que esclarecer que a palavra se emprega, isolada, quando falamos de uma sonata, como género musical, e do primeiro andamento da sonata, neste caso a sua estrutura em forma sonata ABA. Falando da forma sonata normalizada, ou do primeiro andamento da sonata, a secção A é a exposição, normalmente composta por dois temas, o primeiro na tónica e o segundo na dominante (quando está no modo menor,

normalmente, o segundo tema surge na relativa maior), a secção B é o desenvolvimento, onde os temas e motivos melódicos e rítmicos são mais ou menos transformados e intercalados e a secção A final, em que, aparentemente, se repete a primeira secção, mas, agora, por vezes, ornamentada e, por vezes, com uma conclusão ou *coda*. Refira-se, desde logo, que o modelo da forma sonata clássica foi definida por teóricos, em meados do século XIX, por Antonin Reicha, amigo de Beethoven, também nascido em Bonn e chegando a tocar junto com este na orquestra da cidade e mais tarde reencontrando-o em Viena, Adolph Bernhard Marx (que terá inventado a expressão “forma sonata”), um dos principais agentes, juntamente com o crítico musical E. T. A. Hoffmann, na divulgação e na criação do mito de Beethoven e por Carl Czerny, aluno do compositor e influente professor de piano. O objetivo da definição não era a compreensão da música do passado, mas um modelo para a produção de novas obras (Rosen, 1988). Adicionalmente, de acordo com Rosen:

O próprio termo "forma sonata" é uma invenção de Marx. A sua codificação da forma ajudou a estabelecer o seu prestígio nos séculos XIX e XX como a forma suprema da música instrumental, supremacia essa garantida por Beethoven. Em grande parte, uma generalização dos procedimentos de Beethoven antes de 1812, a descrição era normativa e pretendia acima de tudo ser uma ajuda à composição. (1988, pp. 3-4)⁶

O próprio desenvolvimento da forma sonata deve-se a muitos fatores, entre eles o surgimento dos concertos públicos com ingresso pago, que terá tido a sua origem em Inglaterra, o crescente interesse da classe burguesa pelo acesso à cultura, e que até então estava circunscrito à aristocracia, o grande incremento do mercado editorial, etc. Não cabe neste trabalho debruçar-me sobre toda a história da sonata, ficando-me pela sua evolução até à altura da composição da sonata em estudo.

As primeiras denominações surgem em Itália, em meados do século XVI, em algumas tablaturas para alaúde. É aceite que o termo aparece por oposição a cantata, isto é, música, simplesmente, para ser tocada (soar) e não para acompanhar o canto.

⁶ No original: “The term “sonata form” itself is the invention of Marx. His codification of the form helped to establish its nineteenth- and twentieth-century prestige as the supreme form of instrumental music, its supremacy guaranteed by Beethoven. Largely a generalization of the procedures of Beethoven before 1812, the description was normative and intended above all as an aid to composition.” (Rosen, 1988, pp. 3-4).

É com Andrea e Giovanni Gabrieli que são compostas partituras completas com esta designação. As sonatas desta altura podiam ser interpretadas tanto em contexto religioso como profano. As sonatas de Giovanni Gabrieli são escritas em estilo concertante (para pequenos grupos distintos) anunciando, desde logo, o futuro *Concerto Grosso*, e caracterizam-se por uma abordagem quase que estereofónica, tirando partido da dimensão espacial do local em que eram executadas. Partindo de Veneza, rapidamente este género se espalha em Itália, nomeadamente nas cidades de Mântua, onde Cláudio Monteverdi trabalhou, Roma, Milão e Bolonha, entre outras. É em Roma, com Arcangelo Corelli, que a sonata barroca vai atingir o seu auge, sendo as obras deste compositor admiradas e copiadas por todos os compositores futuros, por exemplo, Domenico Scarlatti, François Couperin em França, Henry Purcell em Inglaterra e Johann Sebastian Bach, na Alemanha. Corelli teve, pois, um papel importantíssimo na criação dos modelos dos géneros da sonata e do concerto. Segundo Taruskin (2010), as sonatas e os concertos de Corelli já não são tocados, exceto por estudantes de violino. No entanto, representam uma grande importância na história da música e no desenvolvimento da música ocidental.⁷

As sonatas de Corelli são, na sua maioria, em quatro andamentos – lento, vivo, lento, vivo – e geralmente na mesma tonalidade. Existiam dois tipos de sonata: da *chiesa* e da *camera*. A primeira, como o nome indica, para ser executada numa igreja, acompanhando certos momentos do ritual, e a segunda num contexto profano, público, com função de entretenimento. De acordo com os contextos referidos, os estilos seriam, obrigatoriamente diferentes: a *da chiesa*, fazendo grande uso das técnicas do contraponto, como a fuga, numa escrita mais rígida, a sonata *da camera* seria mais livre, com pequenos motivos e tendo como base ritmos de danças contrastantes, o que viria a ser a *Suite*. Existiam dois tipos de forma de sonata, a sonata em duo e a sonata em trio. As partes altas destinavam-se ao violino e o restante ao Baixo Contínuo. Ao contrário do que parece, na maioria dos casos, as sonatas eram executadas, não por dois e três instrumentistas, respetivamente, mas por três, na sonata em duo e por quatro, na sonata em trio. Isto deve-se ao facto de que a escrita do Baixo Contínuo era executada por dois instrumentistas, normalmente uma viola da gamba e um instrumento de teclas. Dado que estes últimos não teriam a capacidade de produzir sons de maneira eficaz no registo grave, do ponto de vista da sua intensidade e prolongação, o baixo era reforçado por um instrumento mais eficiente

⁷ No original: “His (Corelli) sonatas and concertos may no longer be played much except by violin students, and yet their historical significance is tremendous, affecting European music of every sort.” (Taruskin, 2010, p.177).

nestes aspetos. A estrutura das sonatas era composta, em ambas, por quatro andamentos, sendo que na sonata *da chiesa* são organizados pelos andamentos, *Adagio*, *Allegro (fuga)*, *Adagio*, *Allegro (fuga)*, e na sonata *da camera*, por *Adagio*, Dança, *Adagio*, Dança. As danças mais comuns eram: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande e Gigue*. Será destes tipos de composição que nascerá o modelo da chamada sonata clássica, constituída por três ou quatros andamentos de características diferentes.

Ainda durante os últimos anos de J. S. Bach e no período entre c. 1730 e 1770 dá-se uma transformação no campo do estilo composicional, o centro musical passa de Itália a Viena - onde as formas e os géneros italianos, e também franceses vão ser assimilados e transformados. A progressiva substituição do cravo pelo *pianoforte*, conjuntamente com os novos modelos estéticos e estilísticos como o estilo galante⁸, o *Empfindsamkeit*⁹ (estilo sensível) onde os filhos de Bach irão ter um papel fundamental e, mais tarde o *Sturm und drang*¹⁰ (tempestade e ímpeto), com Haydn e Mozart, vão originar o modelo da chamada Sonata pré-clássica que se vai transformando no modelo clássico de sonata¹¹. Desaparece a pouco e pouco o baixo contínuo, surge a prática do baixo de Alberti, cuja fórmula de acompanhamento da mão esquerda irá ter um grande papel na escrita para piano, melodias

⁸ Estilo de escrita instrumental em que se expressam diferentes emoções num único andamento, com elementos e texturas contrastantes, ao contrário do que era prática no período barroco, onde cada peça expressava uma única emoção e determinava, assim, o seu carácter. Haydn e Mozart, entre outros, representam bem este estilo, principalmente nas suas primeiras obras.

⁹ O *Empfindsamkeit* ou estilo sentimental, aparentado com o estilo galante, privilegia a simplicidade da escrita, com texturas homofónicas (melodias claras e simples com acompanhamento de acordes e frases periodicamente bem demarcadas, sem grandes ornamentações), mas com acentuado carácter expressivo.

¹⁰ Movimento literário de c. 1770 em que se acentua a subjetividade e os extremos emocionais. Na música, Haydn e os filhos de Bach terão sido os primeiros a descrever estes estados na sua música, caracterizada pelo uso de muitas dissonâncias, o humor e a surpresa, a utilização do contraponto, o uso de grandes saltos melódicos, maior desenvolvimento dos temas, utilização de muitas síncopas e uma cada vez maior utilização dos modos menores. Todos estes fatores irão ter um papel determinante na futura estética romântica, nomeadamente em Beethoven.

¹¹ Refira-se que, ainda durante a segunda metade do século XVIII, alguns teóricos se debruçam sobre o modo de organização do primeiro andamento da sonata, entre eles Heinrich Christoph Koch, havendo duas formas de a explicar: dividida em duas partes (bipartida), em que a questão harmónica ou a modulação é o fator principal, resumindo a estrutura na apresentação do tema na tónica, na primeira secção, e, na segunda secção, a sua modulação ao quinto grau, ou nas tonalidades menores, à sua relativa maior e regresso à tónica, ou em três partes (tripartida), a qual irá ser tomada como modelo e posteriormente normalizada.

simples e claras, o estilo de textura que Haydn inicia e que se caracteriza pelo uso dos motivos da mão direita na mão esquerda, quase como de contraponto se tratasse e que se tornará no modelo de desenvolvimento temático quer em Mozart quer em Beethoven. Haydn e, principalmente, Mozart serão os principais compositores que vão fazer uso destas técnicas de composição, elevando a escrita para piano a um nível superior, abrindo o caminho a Beethoven, o qual das primeiras às últimas sonatas apresenta um caminho constantemente aberto a novos horizontes, procurando novas “linguagens” para cada uma delas, articulando de forma inovadora a forma e o conteúdo, quer ao nível dos andamentos quer ao nível da obra como um todo.

5.5. A sonata para piano N.º 4 Op. 7 de Beethoven: considerações gerais

GRANDE SONATE pour le Clavecin ou Piano-Forte Composée et dediée a Mademoiselle La Comtesse BABETTE DE KEGLEVICS par Louis van Beethoven Oeuvre 7 A Vienne chez Artaria et Comp.¹² (Artaria, 1797).

A sonata para piano n.º 4 de Beethoven composta em 1796, foi publicada em 1797, em Viena, com o número de opus 7. Ao contrário do que era usual, o compositor publicou-a isoladamente - era norma, à época, a publicação em grupos de três ou seis, como aconteceu com as três primeiras sonatas, Op. 2, o que demonstra a grande importância que Beethoven lhe deu. Denominada de Grande Sonata, (apenas a Op. 106 é mais extensa), foi apelidada de “L'Amoureuse” (Czerny terá sugerido que deveria ter sido esta sonata a ser apelidada Apassionata e não a sonata Op. 57), provavelmente devido à dedicatória à Condessa Babette de Keglevics, aluna de Beethoven, na altura. Dedicar-lhe-ia, mais tarde, o primeiro concerto para piano, Op. 15 e as Variações para piano op. 34 e WoO 73. A sonata atinge um nível de técnica pianística superior, com grandes saltos, legatos suaves, oitavas quebradas, etc. É interessante assinalar que o terceiro andamento, *Allegro*, foi, originalmente, pensado como uma “*bagatelle*”, independente da sonata, tal como o primeiro andamento da sonata Op. 109. A primeira edição refere a sonata como sendo para cravo ou piano-forte. Esta indicação, muito comum na época, tinha em mente, apenas, um interesse comercial. A grande maioria dos compradores de edições e dos

¹² Frontispício da edição de Vienne da Artaria et Comp. de 1797.

executantes não possuía, ainda, um piano, pelo que seria obrigado a tocar as obras num cravo ou noutra instrumento de teclas. No entanto, é bem claro que a escrita de Beethoven, bem como as de Mozart ou Clementi, foram pensadas para piano. Deve-se ter em consideração, no entanto, que os pianos dessa altura não se comparam a um piano moderno. Horowitz, por exemplo, afirmava que era impossível tocar Chopin em pianos modernos (note-se que Chopin preferia pianos com escape simples, pois permite uma maior sensibilidade, em particular nos *pp* e *p*). Dever-se-á ter em consideração este facto, na execução da sonata Op. 7, nomeadamente, também, em relação à velocidade a empregar durante a execução de notas repetidas.

Durante a vida de Beethoven quase nenhuma sonata foi apresentada em público. A música para piano, em Viena, era, na altura, tocada na esfera privada em salões aristocráticos ou, mais tarde, em casas da classe média (a chamada *Hausmusik*). A distinção que existia, durante o século XVIII, entre “conhecedores” e “amadores” (*Kenner und Liebhaber*) determinava, muitas vezes, o estilo e a dificuldade da obra a ser executada, tanto no campo da exigência técnica como no que dizia respeito aos ouvintes a quem era destinada. Assim, pode-se considerar a sonata Op. 7 como uma peça exigente, do ponto de vista da performance, mas ainda “acessível” auditivamente - ao contrário da escrita tardia de Beethoven -, o que indicia a vontade e a necessidade do compositor de se impor, na sociedade vienense, como um pianista a ter em consideração. Beethoven elogiava a obra de Haendel e de Bach, aspirando a uma síntese do passado com o presente, algo que é bem visível nas suas obras, em particular na escrita polifónica, bem como no desenvolvimento de novas formas musicais, nomeadamente a forma cíclica, em que os temas são apresentados em diversos andamentos, com novas figurações e texturas. Tal como Hans von Bulow afirmava: “O Cravo bem Temperado de Bach é o Antigo Testamento, as sonatas de Beethoven, o Novo Testamento”.

5.6. O piano: das origens a Beethoven

“Toda a tribo de fabricantes de *pianoforte* andam à minha volta na sua ansiedade para me servirem – e tudo para nada. Cada um deles quer construir-me um *pianoforte* exatamente da maneira que eu goste (...)” (Beethoven, 1802).¹³

É a Bartolomeo Cristofori (1655–1732) que se atribui a invenção do “piano”, em Florença, nos finais do século XVII. Durante as primeiras décadas não foi um instrumento que se possa dizer que tenha sido do agrado dos compositores. Coexistindo com o clavicórdio e o cravo, ao longo do século XVIII, o piano foi, paulatinamente, ganhando estatuto, devido aos constantes melhoramentos e inovações, precisamente durante a vida de Beethoven, o que determinará de forma concreta, o modo de escrita e o estilo nas obras do compositor. Ao longo deste período, as composições para teclado não especificavam o instrumento a que se destinavam, sendo necessário, para as abordar no piano atual, observar de forma minuciosa as características da escrita, a fim de as interpretar de um modo coerente e aceitável. Relativamente à sonata em análise neste trabalho, dever-se-á realizar uma investigação, com o objetivo de conhecer que tipo de instrumento Beethoven terá usado aquando da sua composição.

Um influente fabricante de pianos, Gottlieb Gottfried Silbermann, teve um papel fundamental nos primeiros anos do desenvolvimento do piano. Silbermann, que teve contacto com J. S. Bach e com o seu filho C. P. E. Bach (na altura, ao serviço de Frederico II, o Grande, da Prússia), aperfeiçoou o piano e introduziu o princípio do escape (simples), após algumas críticas desfavoráveis por parte de J. S. Bach, o qual considerava o teclado muito duro e os agudos fracos, e foi o primeiro a empregar o termo *piano-forte*, sendo considerado o grande impulsionador dos primeiros pianos alemães. Carl Philipp adquiriu um piano Silbermann, tendo publicado, em 1753 e em 1762 o seu “*Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de teclado*”, que viria a ter um papel fundamental em Beethoven. As inovações de Silbermann incluíam registos manuais para levantar os abafadores agudos e graves e um melhoramento no dispositivo para deslocar o teclado lateralmente, fazendo com que os martelos tocassem, apenas, numa das duas cordas

¹³ No original: “The whole tribe of *pianoforte* manufacturers have been swarming around me in their anxiety to serve me – and all for nothing. Each of them wants to make me a *pianoforte* exactly as I should like it (...)” (Beethoven, 1802) - Excerto da carta que Beethoven escreveu a Nikolaus Zmeskall von Domanovecz em novembro de 1802, (Gordon, 2017 p. 16).

disponíveis, enriquecendo a sonoridade e aumentando a expressividade do novo instrumento.

Dois dos alunos de Silbermann viriam a ter grande influência no futuro do piano: Andreas Stein (inventor do chamado mecanismo alemão de ação dos martelos, mais tarde aperfeiçoado e apelidado de mecanismo de ação vienense), e Johannes Zumpe (que, em Londres introduz o mecanismo de escape de Silbermann, e irá desenvolver o chamado mecanismo inglês). Juntamente com Stein, J. Andreas Streicher vai contribuir para o melhoramento dos pianos Vienenses. Estes pianos eram de toque mais leve e mais sensível às variações de toque e dinâmica, ao passo que os Ingleses, mais pesados e robustos, possuíam maior sonoridade, mas eram menos expressivos. Ainda em Londres, outro importante fabricante de pianos, John Broadwood, continuou a desenvolver a mecânica do tipo inglês, tendo sido o responsável pela introdução do pedal de prolongamento (*sustain*), sendo estes pianos os favoritos de Beethoven, pois permitiam uma maior paleta de sonoridades, o que iria determinar o estilo da escrita para piano do compositor. Refira-se que Muzio Clementi, em Londres, foi o grande responsável pelo sucesso que viriam a ter os pianos em Inglaterra. Sebastian Érard, alemão radicado em França, seria outro construtor de pianos que iria revolucionar a história do piano, com a invenção do duplo escape, que iria proporcionar grandes avanços na técnica pianística, nomeadamente no surgimento dos virtuosos.

Numa entrevista para a revista Scherzo (1990) Paul Badura-Skoda afirmava que as características físicas e mecânicas do *pianoforte* do tempo de Mozart são muito diferentes das do piano atual. Desde a espessura do tampo harmónico, passando pela densidade e tensão das cordas e seu conseqüente tempo de vibração e mistura dos harmónicos das notas, todos estes fatores levam a que, por exemplo, acordes no registo grave soem mais límpidos ou que os agudos não vibrem durante tanto tempo no *pianoforte*, ao contrário do que sucede nos pianos modernos. Assim, deve-se ter em conta esta problemática ao abordar peças daquela época tocadas em pianos modernos, sabendo-se adaptar indicações na partitura, de dinâmica ou a utilização do pedal, e até omitindo notas - por exemplo, acordes cerrados na mão esquerda, que num *pianoforte* soam claros, não sucedendo o mesmo num grande piano atual. Do mesmo modo, há que ter em consideração tudo isto no que diz respeito à forma como se devem executar todos os tipos de ornamentação, dado que, em alguns casos, serviam para colmatar insuficiências do instrumento, quer para criar o efeito de notas longas, quer para evidenciar alguns aspetos relativos ao fraseado.

Fica clara a importância que se deve dar ao conhecimento da história e evolução do

piano, tendo os pianistas, desta forma, mais informação sobre as características das peças compostas de acordo com o instrumento para o qual foram escritas, enriquecendo a sua interpretação de uma forma mais consciente e esteticamente coerente.

5.7. Beethoven e o piano

Como vimos, Beethoven viveu numa época de grandes transições: do fabrico de pianos leves e com extensão de cinco oitavas, a pianos mais pesados e maior extensão; de uma reduzida e estandardizada indicação do *tempo* a uma vasta e individualizada gama de indicações temporais (Beethoven considerava o *tempo* como parte essencial do carácter de uma obra); de um limitado estilo de articulação a uma mais variada e meticulosa paleta de estilos de articulação; de uma limitada forma de organização das ideias e da sintaxe a uma maior e mais elaborada exposição das ideias musicais; do uso do legato como norma; de um maior leque de indicações dinâmicas (um dos elementos principais da organização rítmica de Beethoven é, por exemplo, o uso de *sf*, deslocando o acento da parte forte para a parte fraca do tempo); da utilização dos pedais como forma de expressão e alteração tímbrica e de intensidade (um dos pianos Broadwood de Beethoven tinha dois pedais de sustentação, em que um acionava a parte esquerda das surdinas dos baixos e o outro, a parte direita, dos agudos, bem como o pedal *una corda*).

Para além disso, Beethoven, assistiu a grandes mudanças no que diz respeito às condições históricas e sócio-culturais no período em que viveu, que viriam a alterar o papel do compositor, do intérprete e do público, e as relações da produção e receção das obras, entre outros. Toda a sua obra para piano reflete, deste modo, o contexto vivido e a adaptação e influência determinante do compositor.

Beethoven já utilizava uma escrita idiomática em que se tem em consideração o instrumento e as suas capacidades técnicas e expressivas (o compositor tocava órgão, nos serviços religiosos, e clavicórdio e cravo, como era comum, na altura, para além do violino e viola). Não só nas sonatas e outras peças, mas, principalmente, nas variações, o compositor irá explorar as potencialidades do piano. É de salientar, contudo, que, por outro lado, o compositor utiliza muitas vezes texturas que evocam, por exemplo, a escrita coral, vocal, polifónica, para quarteto ou mesmo sinfónica. Beethoven utiliza, por vezes, indicações de dinâmica que são, praticamente, de impossível realização prática, como é o caso da sonata em estudo, onde no compasso 39 do segundo andamento, o compositor anota um piano seguido de um crescendo numa mínima em oitavas nas duas mãos, algo

que só é viável em cordas e sopros, não deixando, no entanto, de evidenciar a sua intenção, ainda que somente no campo psicológico e subjetivo. Um executante atento deverá ter em consideração estes factos, e ser capaz de procurar tirar do piano uma paleta de “cores” e ambientes sonoros de acordo com o tipo de textura e notação apresentados. Outra característica, na escrita para piano de Beethoven, é a importância que este dá à digitação, como forma de melhor expressar e interpretar certas passagens em termos de articulação ou de ultrapassar dificuldades de execução. O uso do glissando em oitavas também é uma marca da técnica de Beethoven, que este utilizou no primeiro concerto para piano. O emprego de grandes saltos, *trilos* duplos e *trilos* acompanhados com a melodia numa só mão, também são atributos da escrita pianística de Beethoven. Algumas destas dificuldades de execução tinham em mente, por vezes, colocar problemas aos outros pianistas e, conseqüentemente, consolidar a sua reputação como exímio executante. A prosódia (estudo da entoação, do ritmo e do acento na linguagem articulada) é outro aspeto fundamental na escrita de Beethoven e que é utilizada para reforçar a expressividade do discurso musical. Este conhecimento (herdado do Barroco) terá sido passado pelo seu professor Christian Gottlob Neefe, que o introduziu, também, no universo de J. S. Bach através do estudo do Cravo Bem Temperado. É por isto que se entende que Beethoven faça uso de um tão grande número de indicações como ligaduras, acentos, suspensões, pausas com intenções expressivas, etc.

A expressão era, para Beethoven, o mais importante na execução musical. Admitia erros na execução de notas ou de passagens, mas nunca no que dizia respeito ao modo de expressão ou falta de caráter de uma peça. Criticava, muitas vezes, os “grandes pianistas” da altura por tocarem de forma “mecânica” e “afetada” (crítica que se pode continuar a fazer, nos dias de hoje), nunca tendo realizado o desejo de escrever um Método de piano, por falta de oportunidade.

Os cadernos de “esquissos” de Beethoven, amplamente estudados por Gustav Nottebohm (1817-1882), famoso pianista, professor, editor e compositor de Viena, são uma fonte rica em informações sobre o processo de trabalho do compositor. Estes esboços contêm imensas figurações que sugerem fins práticos: exercícios para superação de dificuldades técnicas, registo e desenvolvimento de ideias musicais para futuras composições, exercícios didáticos para os seus alunos, exploração de efeitos sonoros, dedilhações, memorandos para improvisações (o ambiente em Viena era, na altura, muito competitivo, com “duelos” pianísticos entre os mais virtuosos). No entanto, para Beethoven, o piano era visto como um meio de expressão e não como um simples pretexto para a demonstração estéril e “vazia” de bravura técnica).

É, pois, muito importante e fundamental o papel que Beethoven desempenhou na música quer como compositor para piano quer como executante, marcando definitivamente a história deste instrumento e das obras que para ele foram criadas, citando, como exemplos, os casos de Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Scriabin, Rachmaninoff, Debussy, entre muitos outros.

5.8. Análise e abordagem prática

Para o *performer* é imperativo a análise e compreensão da obra em estudo, devendo as escolhas interpretativas terem por base o devido fundamento. É também relevante conhecer e desenvolver ferramentas práticas que possibilitem ultrapassar as dificuldades técnicas exigidas.

Esta secção da investigação cinge-se à exposição e debate de conteúdos da categoria interpretativa da obra, e são sugeridos métodos e práticas de estudo com o objetivo de resolver os desafios apresentados nas passagens técnicas mais exigentes ou que levantem algum tipo de problemática em relação à sua execução.

5.9. Texto-Interpretação

Qualquer texto, como informação, necessita de uma descodificação. Este processo tem por base uma estrutura cognitiva (experiências, vivências etc.) e um contexto socio-cultural. A tradição da música escrita remete para a utilização de símbolos como meio de passagem de ideias musicais do compositor para a partitura. Para a descodificação destes símbolos é necessário um mediador que os interprete, de modo a possibilitar a sua realização em som, podendo ser a música categorizada como uma arte recreativa. No entanto, uma interpretação de aderência restritiva ao texto notado poderá resultar numa execução errática. Sendo assim, cabe ao intérprete fazer inúmeras escolhas de interpretação musical que não constam na partitura. “Não há texto musical algum, nem mesmo o mais minucioso (como o saído das mãos dos compositores contemporâneos), tão inequivocamente legível que dele decorra de imediato, ou sem mediação (*unvermittelt*), a sua interpretação adequada (*angemessene Interpretation*).” (Carvalho, 2007, p. 16).

Estas escolhas interpretativas giram em torno da aquisição de conhecimentos relativos à obra. “Defende-se que o conceito de execução (*simpliciter*) de uma obra levanta problemas de relatividade e de indeterminação, visto a sua aplicação não ser completamente independente de considerações de valor estético e de aspetos dos contextos histórico-musicais relevantes. (Lopes, 2010, p. VII). Outra questão importante parte da compreensão da origem do texto musical. É comum encontrar-se várias edições da mesma obra, ou mesmo vários manuscritos de uma determinada composição.

Nas diferentes fontes podem surgir algumas discrepâncias, como, por exemplo, em relação a notas, ritmos, marcas de articulação ou indicações de pedal. Cobia aos editores, na altura, resolver esta situação, sem, muitas vezes, apresentarem alternativas ou justificação. A partir de meados do século XX, tem-se vindo a observar uma postura diferente, com uma maior e melhor abordagem crítica em relação ao problema.

5.10. Análise da Sonata Op. 7 de Beethoven

1.º andamento – *Allegro molto e con brio*

Exposição:

Figura 2 – Excerto n.º 1 do 1.º andamento

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 7. The score is in G major, 6/8 time, and marked 'Allegro molto e con brio'. The right hand plays chords in the first two measures, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo and dynamics are indicated as 'p' and 'sf'. The score is numbered 4. and 71.

Fonte: Edição *Urtext* Henle Verlag 1976

A sonata inicia com um motivo em acordes cerrados, executados pela mão direita, na tonalidade de mi bemol maior em *pianissimo*. Ao mesmo tempo, a mão esquerda executa um motivo rítmico¹⁴ (agrupamentos de colcheias) em que transparece a sensação de movimento e continuidade. Esta figuração de colcheias agrupadas estará presente ao longo do 1.º andamento, tanto na forma escrita como na subdivisão inerente às notas de valor mais longo, sendo este um dos parâmetros de foco para o intérprete, e um elemento crucial aquando da determinação do *tempo* e da sua gestão e flexibilidade.

¹⁴ Sugestão de dedilhação para a mão esquerda no compasso 1: 5-1-2-1-2-1.

No início do andamento, Beethoven escreve: “*Allegro molto e con brio*”. Era comum, na altura, a utilização de termos em italiano, cujo objetivo seria transmitir a ideia do *tempo* do andamento e, de certa forma, o carácter da obra, Czerny observa:

Esta Sonata, que é escrita num estilo com grande veemência, deve ser tocada de forma semelhante, e o primeiro andamento em particular, com fogo e energia, para que se possa produzir até mesmo o efeito de uma peça brilhante. As colcheias devem ser tocadas de forma muito ligada e de forma significativa, de acordo com o tempo muito rápido e pelo *crescendo* e *diminuendo* adequados. As passagens em semicolcheias, com grande fluência e bravura (1839, p38).¹⁵

O primeiro tema termina no compasso 17, iniciando-se, no mesmo compasso, o episódio de transição que se estenderá até ao compasso 40. O movimento de colcheias presente nesta secção é desafiante no ponto de vista da execução, sendo um dos aspetos fundamentais a procura da sincronização entre ambas as mãos. Henriques refere:

A procura da sincronização é um exercício auditivo e motor fundamental. É muito comum ouvir pianistas que não apuram este aspeto da execução, de tal forma estão acostumados a este género de imperfeição acústica. Na realidade a deteção das mais ínfimas dessincronizações requer alguma habituação e não permite qualquer distração. Com a insistência, a diferença começa progressivamente a notar-se. No final a escuta torna-se cristalina, permitindo saber se um edifício sonoro de múltiplos sons está “afinado” (sincronizado) ou não (2014, p. 137).¹⁶

¹⁵ No original: “This Sonata, which is written in a very vehement style, must be played in a similar manner, and the first movement in particular, with fire and energy, so that it may produce even the effect of a brilliant piece. The quavers must be very *legato* and rendered significant by the very rapid time and by suitable *cres.* and *dim.* The passages in semiquavers, with great bravura and fluency.” (Czerny, 1839, p. 38). *On The Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano Solo: Piano Forte School Op.500* (J. Hamilton, Trans.) R. Cocks & Co.

¹⁶ No original: “The search for synchronization is a fundamental auditory and motor exercise. It is very common to hear pianists who do not care for this playing aspect; so accustomed they are to this kind of acoustical imperfection, they no longer detect it. In fact, the detection of the smallest desynchronization requires some practice, and does not allow any distraction. With insistence, differences gradually begin to be noticed. After some time of practice, listening becomes crystalline, allowing the sense of a perfect “good tuning” (synchronization) in multiple sound structures.” (Henriques, 2014, p.137).

Adicionalmente, durante a prática, deve ter-se em conta a regularidade rítmica e manter a estabilidade do *tempo*.

O segundo tema surge na dominante (si bemol maior) e divide-se em 3 segmentos: o 1.º segmento estende-se do compasso 41 ao 59 (ver nota 27), o 2.º segmento do compasso 60 ao 92, e o terceiro segmento do compasso 93 ao 111. No 1.º segmento Beethoven apresenta na mão direita grandes saltos de 7.º menor e 13.º menor com a indicação de *sf* fazendo, de seguida, a transição para o 2.º segmento que apresenta uma textura género - coral. Esta textura indicia um carácter diferente do apresentado até então, onde Beethoven utiliza notas com valores mais longos, podendo este segmento ser interpretado como uma passagem de carácter vocal. No segundo tempo do compasso 67 o mesmo segmento, agora em variação, leva-nos a uma passagem de oitavas descendentes¹⁷ em *crescendo* até à dinâmica de *ff*¹⁸, modulando temporariamente para dó maior. No compasso 85 surge, novamente, uma passagem desafiante (talvez das mais exigentes em toda a obra) constituída por oitavas paralelas¹⁹ em *legato*. De acordo com a velocidade requerida para o andamento, esta passagem beneficia da utilização do pedal de sustentação, de forma a criar um maior *legato*. É ainda importante refletir em relação à sonoridade da oitava, Henriques refere:

Na técnica de oitavas é importante, antes do mais, estabelecer qual a sonoridade que se procura. Para além da absoluta necessidade da sincronização das notas, a hierarquia sonora respetiva implica distintos efeitos sonoros: o apoio da nota grave resulta num efeito de fusão “arredondada” entre os dois sons; o inverso, isto é, o reforço sonoro da parte aguda resulta num efeito mais brilhante, ou, se a diferença entre os dois sons for mais acentuada, a textura resultante pode revelar aspetos expressivos mais particulares; no caso de equilíbrio entre as duas partes da oitava, a sonoridade surge fundida e associada a um timbre brilhante (2014, p.140)²⁰

¹⁷ As ligaduras escritas por Beethoven sugerem um apoio na primeira nota.

¹⁸ Nos compassos 79 e 80 pode ser utilizado o pedal de sustentação de modo a criar um *crescendo* para o acorde do compasso 81.

¹⁹ De modo a alcançar velocidade e agilidade, este desafio técnico pode ser estudado praticando cada uma das vozes isoladamente, utilizando a mesma dedilhação definida para a execução com ambas as vozes.

²⁰ No original: “In octaves’ technique it is important to establish which kind of sound is sought. In addition to the notes’ absolute synchronization requirement, their sound hierarchy can result in distinct sound effects. The support in the bass note results in a “rounded” fusion effect between the two sounds. The reverse, i.e. the treble part reinforced results in a brilliant effect, or, if the difference between the two sounds is more

Inicia-se a 3.º parte do 2.º tema após a modulação, novamente, para si bemol maior, onde é reforçada a tonalidade nos compassos seguintes, apresentando o mesmo motivo, mas com a utilização de oitavas quebradas na mão direita. Segue-se uma escala cromática que levará ao final da exposição do 1.º andamento, onde Beethoven escreve uma passagem em arpejos quebrados, que apresenta uma melodia²¹ oculta dentro do movimento em semicolcheias: a melodia está presente na primeira nota de cada grupo a partir do compasso 111 até à primeira metade do compasso 119, e na segunda semicolcheia de cada grupo a partir da segunda metade do compasso 119 até ao início do compasso 127. A mão esquerda executa uma nota pedal (si bemol) em diferentes registos, terminando esta secção com uma cadência à tonalidade de si bemol maior.

Desenvolvimento:

O desenvolvimento é relativamente curto, estendendo-se do compasso 137 até ao compasso 188. Beethoven utiliza alguns motivos apresentados anteriormente: o movimento temático de terceiras descendentes (137-140), os motivos escalares ascendentes e descendentes que surgem no compasso 141, após a modulação para dó menor, e a passagem constituída por figurações sincopadas²² (compasso 153 até ao primeiro tempo do compasso 165). Surge, novamente, a partir do compasso 169 o motivo temático de terceiras descendentes, acompanhado pelo motivo de colcheias anteriormente mencionado na secção da exposição. Nos compassos seguintes, Beethoven introduz um motivo melódico no registo do baixo²³ que se assemelha aos motivos utilizados anteriormente na exposição, desta vez acompanhado pela figuração de colcheias repetidas no registo do tenor. Esta passagem é marcada pelas tonalidades de lá menor e ré menor, fazendo posteriormente a transição para a reexposição.

pronounced, the resulting texture can reveal peculiar expressive aspects. In the case of equilibrium between the two notes of the octave, sound comes well fused and with a bright tone.” (Henriques, 2014, p.140).

²¹ O pedal de sustentação pode ser utilizado como recurso para prolongar a melodia.

²² Na passagem do compasso 153 ao 165 (Figura 3) apesar de não constar na partitura qualquer indicação de *crescendo*, as modulações presentes sugerem um *crescendo* harmónico que culmina na indicação de *ff*.

²³ Neste caso, a mão esquerda executa a melodia no baixo em *legato* ao mesmo tempo que a figuração em colcheias no tenor. Na figura 4 é sugerida uma dedilhação para esta passagem.

Figura 3 – Excerto n.º 2 do 1.º andamento

Musical score for Figure 3, Excerpt 2, first movement. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system starts at measure 149 and ends at 155. The second system starts at 156 and ends at 160. The third system starts at 161 and ends at 165. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and dynamics such as *sf*, *ff*, and *p*.

Fonte: Edição *Urtext* Henle Verlag 1976

Figura 4 – Excerto n.º 3 do 1.º andamento

Musical score for Figure 4, Excerpt 3, first movement. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system starts at measure 178 and ends at 183. The second system starts at 179 and ends at 184. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and dynamics such as *ff* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Fonte: Edição *Urtext* Henle Verlag 1976.

Dedilhação editada pelo Autor

Reexposição:

A reexposição começa com a repetição dos primeiros 12 compassos²⁴. Segue-se, do segundo tempo do compasso 201 ao compasso 205, a transição para o segundo tema na dominante da tonalidade principal, passando por lá bemol maior (compassos 205 a 214). Do compasso 215 até ao compasso 312 aparece todo o segundo tema²⁵, agora na tonalidade principal. No compasso 313 (coda) surge uma modulação inesperada a dó menor com o motivo inicial de colcheias, passando por fá maior e concluindo na tônica de si bemol. No compasso 324 reaparece o tema em coral e as figurações sincopadas em *sf* e, depois, *pianissimo*, apresentadas no desenvolvimento, sobre uma nota pedal (si bemol). Depois de uma sucessão de oitavas cromáticas (compassos 347 e 348), o primeiro andamento da sonata termina com o motivo de terceiras descendentes do início, desta vez com uma acentuação diferente, em *crescendo*, ao contrário do início em *p* e *sf* e com uma cadência perfeita em *fortíssimo*.

2.º Andamento – *Largo, con gran espressione*

Figura 5 – Excerto n.º 1 do 2.º andamento

81

Largo, con gran espressione

The musical score is for a piano piece in 3/4 time. It consists of six measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and features a chord of D major (F2, A2, C3, E3) in the bass and a half note D4 in the treble. The second measure continues with the same bass line and a half note E4 in the treble. The third measure has a half note F4 in the treble. The fourth measure has a half note G4 in the treble. The fifth measure has a half note A4 in the treble. The sixth measure has a half note B4 in the treble. The dynamic changes to *sf* (sforzando) in the fourth measure.

Fonte: Edição *Urtext* Henle Verlag 1976

O segundo andamento está na tonalidade de dó maior, em compasso ternário simples e na forma ternária ABA com coda. Evidencia-se um caráter retórico, quase como

²⁴ As únicas diferenças que se podem constatar são o primeiro acorde (compasso 189) desta vez de 4 notas, e a indicação de *ff*. Estas pequenas diferenças sugerem um caráter distinto ao tema apresentado na exposição.

²⁵ Segundo Gordon (2017), o segundo tema presente na reexposição inicia-se no compasso 215. No entanto, a primeira vez que aparece o segundo tema (na exposição) é identificado no compasso 41, pela mesma lógica de definição, o segundo tema deveria ser considerado já no início do compasso 35.

se de um discurso se tratasse. A melodia, ornamentada, merece especial atenção – é necessário que os ornamentos se mantenham dentro do carácter e do “passo” da melodia, Henriques sublinha:

Outro erro frequente a evitar pode ocorrer quando, no meio de um desenho melódico de carácter mais vagaroso e intimista, se executa um qualquer ornamento conferindo-lhe um peso dinâmico e uma velocidade completamente estranhas ao “envelope” predominante desse momento musical (2014, p.11) ²⁶

A secção A estende-se até ao compasso 24, formada por dois subtemas ABA, de 8, 6 e 10 compassos, respetivamente, sendo a parte b na dominante. Os acordes no início de cada compasso que pedem a resolução para os seguintes (compassos 1-3), em conjunto com a dinâmica presente (*pianíssimo*) torna esta secção desafiante, sendo necessário um enorme controlo do instrumento. Nos compassos seguintes (compasso 5-6) é pertinente a utilização da técnica de substituição digital com o objetivo de ligar o máximo possível de notas, predominando as linhas do soprano e do baixo. A utilização desta técnica permite ainda ganhos no âmbito da qualidade sonora:

Uma das técnicas de trabalho que pode ter maior impacto na qualidade sonora do *cantabile* melódico é a da substituição digital, isto é, aproveitando a duração de determinada nota, substitui-se o dedo da descida da tecla por outro que ofereça outra disponibilidade para a sequência de notas seguinte. Este gesto de substituição obriga a uma determinada flexibilização dos dedos e de todo o sistema muscular, o que traz um acréscimo de informação tátil e proprioceptiva e disponibilidade neuromuscular, ou seja, cria condições propícias para uma maior qualidade sonora do ataque seguinte (Henriques, 2014, p.43).²⁷

²⁶ No original: “Another frequent example occurs, if, in the middle of a slow and intimate melodic line, one performs an ornament with a dynamic and speed foreign to the predominant musical “envelope;” (...) (Henriques, 2014, p. 11).

²⁷ No original: “One of the working techniques that can have greater impact on melodic *cantabile* sound quality is finger substitution, i.e., taking the length of a given note to replace the descended finger by the one which may offer a better position for the following sequence. This substitution act requires flexibility from the fingers and from the entire muscular system; this flexibility brings an increase in tactile and proprioceptive neuromuscular information, creating better conditions for sound quality of the next attack.” (Henriques, 2014, p. 43).

Segue-se a secção B (compassos 25 a 50) que começa em lá bemol maior, sofrendo modulações para tonalidades próximas de 4 em 4 compassos. É apresentada uma melodia, *sempre tenuto*,²⁸ suportada por baixos em *staccati*, os quais devem ser executados procurando a uniformidade da articulação em toda a passagem. A textura, aparentada a um coral, termina no compasso 37. Os cinco compassos seguintes levam ao regresso dos motivos curtos com pausas e com o tema do início em oitavas no registo agudo, agora em si bemol maior, a que se segue uma descida²⁹ no âmbito sonoro até ao compasso 50 com figurações rítmicas duplamente pontuadas e em *sf* (compassos 45 e 46). Entre os compassos 51 e 73 regressa a parte A do andamento, com ligeiras transformações melódicas e, neste caso, a subsecção a, com, apenas, nove compassos no final. A coda abre com a mão esquerda a evocar um motivo da secção B, durante quatro compassos. No compasso 79 surge o tema inicial com ligeiras transformações, conduzindo ao final, numa cadência perfeita.

Figura 6 – Excerto n.º 2 do 2.º andamento

Fonte: Edição *Urtext* Henle Verlag 1976

²⁸ *Tenuto* [abr. *ten.*]. Mantido, sustentado. No século XVIII, as notas assim marcadas deviam ser executadas contemplando a totalidade do seu valor, em vez de as encurtar um pouco, como era a norma. Na música do século XIX e desde então, o termo pode exigir um atraso no *tempo* seguinte. Pode ser também indicado através de um pequeno risco horizontal sobre ou sob a nota. (Michael, 1999, p. 665).

No original: “*Tenuto* [It., abbr. *ten.*]. Field, sustained. In the 18th century, notes so marked were to be held to their full value rather than detached somewhat, as was the norm. In music of the 19th century and since, the term may call for a delay of the beat following. It may be indicated by a short horizontal stroke over or under the note.” (Michael, 1999, p. 665).

²⁹ Apesar de não constar qualquer indicação, a descida mencionada (compassos 47-49) sugere um *diminuendo*.

3.º Andamento – *Allegro*

Figura 7 – Excerto n.º 1 do 3.º andamento

84

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, B-flat major. It is marked 'Allegro'. The score is divided into three systems. The first system begins with a piano (*p*) and *dolce* marking. The second system features a *pp* marking. The third system includes a *sf* marking. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Edição *Urtext* Henle Verlag 1976

O terceiro andamento, em mi bemol maior e em compasso ternário simples, está escrito na forma *Minuet* e trio da capo. Note-se que Beethoven não o denomina *Minuet*³⁰

³⁰ *Minuet*. Um andamento elegante de dança em métrica tripla (geralmente 3/4) de enorme popularidade ca. 1650-1800. Normalmente está na forma binária, com frases muito regulares construídas em unidades de quatro compassos, começando sem *tempo* forte e cadenciando no *tempo* forte. Os passos de dança, pequenos e rápidos, têm uma relação de hemíola com o *tempo*; portanto, figuras melódicas em hemíola e segundos tempos acentuados são comuns em minuetos. Estas peças eram mais lentas quando se dançavam, especialmente em França, e moderadamente rápidas quando em música instrumental independente, sobretudo em Itália, onde frequentemente se encontravam em 3/8 ou 6/8. (Michael, 1999, p. 421).

No original: “Minuet [Fr. *menuet*; Ger. *Menuett*; It. *minuetto*; Sp. *minué*, *minuete*]. An elegant dance movement in triple meter (usually 3/4) of enormous popularity ca. 1650-1800. It is usually in binary form, with very regular phrases constructed of four-measure units, beginning without upbeat and cadencing on the strong beat. The small, quick dance steps have a hemiola relationship to the meter; therefore, accented second beats and hemiola melodic figures are common in minuets. Such pieces were slower when danced, especially in France, and moderately quick as independent instrumental music, above all in Italy where they were often in 3/8 or 6/8.” (Michael, 1999, p. 421).

nem *Scherzo* ³¹ (à semelhança do que faz em outras sonatas) (Gordon, (2017); possivelmente evitando a conotação com uma dança ou com um caráter jovial de “brincadeira”, este reparo indicia a seriedade com que Beethoven encarava esta obra. O andamento está estruturado da seguinte forma: |:A:|:B:||:C:|D||A|B|. A secção A é formada por um motivo melódico delineado sobre as notas do acorde e um segundo motivo contrastante com duas colcheias e uma semínima terminando na dominante. Um dos exercícios que efetivamente pode ajudar o estudante/intérprete a descobrir o sentido da frase musical, é o ato de cantar, Henriques refere:

A emissão sonora ao nível vocal é a ferramenta mais adequada para o desenho e controle de qualquer gesto musical. Tanto do ponto de vista rítmico como melódico – controle das articulações agógicas, da igualdade, da duração das notas ligadas e desligadas, da sinalização física das pausas – a boca é a parte do corpo que melhor obedece ao automatismo da intuição expressiva. (2014, p.31) ³²

A escrita de Beethoven reflete, geralmente, um grande nível de precisão. Neste andamento o motivo melódico apresenta uma série de articulações precisas (ligaduras), as quais o intérprete deve ter em conta. Em relação a este tópico, Gordon refere:

As marcações de articulação de Beethoven são geralmente bastante precisas, uma vez que se domina a caligrafia presente nos manuscritos, a correlação entre o que ele deve ter ouvido e o que ele escreveu é incrivelmente alto. Muitas vezes, a articulação que parece inconsistente à primeira vista torna-se lógica à medida que surge uma nova perspectiva. Ao reconhecer estas novas relações,

³¹ *Scherzo*. Do final do século XVIII até ao presente, um tipo de movimento padrão introduzido como um substituto para o minueto em ciclos com vários andamentos. *Scherzos* estão normalmente em tempo rápido 3/4; variam em caráter, desde leve e lúdico ao sinistro e macabro. A maioria dos *scherzos* está em forma binária. Como no minueto, normalmente contém uma secção de trio contrastante, após o qual o *scherzo* é reafirmado. (Michael, 1999, p. 591).

No original: “Scherzo [It., joke]. 3) From the late 18th century to the present, a standard movement-type introduced as a replacement for the minuet in multimovement cycles. Scherzos are normally in rapid 3/4 time; they range in character from the light and playful to the sinister and macabre. Most scherzos are in rounded *binary form. As in the minuet, there is usually a contrasting trio, after which the scherzo is restated.” (Michael, 1999, p. 591).

³² No original “Vocal sound production is the best tool for design and control of any musical gesture. Both for rhythmic and melodic practice – agogic articulations supervision, equality of sound, duration of tied and non-tied notes, physically signaling rests – the mouth is the best part of the body to establish a steady and strong intuitive expressive automatism.” (Henriques, 2014, p.31).

aprofunda-se a compreensão pela música e cresce o apreço pela genialidade do compositor.³³ (2017, p. 43)

A secção B, mais longa, começa com uma harmonia de sétima diminuta. No compasso 43 retorna o tema inicial, passando a menor no compasso 51. Depois de um compasso de pausa (69), regressa à tonalidade de mi bemol maior, agora com o motivo de duas colcheias e semínima em anacruse. A secção termina com motivos em escalas e arpejos que consolidam a tonalidade inicial. Segue-se a secção C³⁴ do trio, na tonalidade da paralela menor, terminando na dominante. Caracteriza-se por um movimento contínuo em tercinas em que as últimas notas constituem uma espécie de melodia dissimulada. A segunda parte do trio (secção D), na tonalidade de si bemol menor não se repete. É constituída pela mesma textura da parte C, concluindo com um pequeno motivo melódico em *pianíssimo*. A transição para a repetição das secções A e B é feita com um bequadro no último sol.

Figura 8 – Excerto n.º 2 do 3.º andamento

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system begins at measure 86, with a circled measure number '86' above the staff. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 3/4. The music is marked 'Minore' and 'pp' (pianissimo). It features a continuous texture of triplets in both the right and left hands. The second system begins at measure 100, with a circled measure number '100' above the staff. The key signature and time signature remain the same. This system is marked 'ffp' (fortissimo-pianissimo) and continues the texture of triplets. The notation includes various articulation marks and dynamic markings throughout.

Fonte: Edição *Urtext* Henle Verlag 1976

³³ No original “Beethoven’s articulation markings are generally quite precise, once reading his handwriting in the autographs is mastered. The correlation between what he must have heard and what he wrote is incredibly high. Often articulation that seems inconsistent upon first encounter becomes logical as a new perspective emerges. As these new relationships are recognized, understanding of the music deepens, and appreciation for the composer’s genius grows.” (Gordon, 2017, p. 43).

³⁴ Apesar de não constar nenhuma indicação escrita por Beethoven, o pedal de sustentação é um possível recurso a utilizar quando ao alcance do caráter presente nesta secção.

4.º Andamento – *Rondo: Poco Allegretto e grazioso*

O último andamento da sonata está na forma rondo.³⁵ Em mi bemol maior e no compasso binário simples, estrutura-se da seguinte forma: ABACABA coda. A secção A é formada por um tema³⁶ lírico e gracioso. Constituído por quatro conjuntos de quatro compassos, o tema principal reaparece com embelezamentos e em oitavas até ao compasso 16, com uma pequena variação no terceiro grupo de quatro compassos. As duas partes da secção B estão, respetivamente, na tónica e na dominante. Começando com um *f* na mão esquerda em arpejo, segue-se um momento de pergunta-resposta entre as mãos, primeiro com um pequeno motivo formado por três colcheias e, depois, com outro motivo composto por três colcheias, quatro fusas e uma colcheia em *staccato*, variando, de seguida, para quatro fusas e duas semicolcheias em *staccato*. A secção B termina com um novo motivo no compasso 36, executado nas duas mãos em pergunta-resposta, e com uma conclusão com um tema melódico *cantabile* até ao compasso 49. A secção C é constituída por duas partes, ambas repetidas. Está na tonalidade de dó menor – relativa de mi bemol maior – e é constituída por acordes em *staccato* e figurações de fusas. Estas figurações em fusas de elevada exigência de execução podem ser trabalhadas com a utilização de células rítmicas e com a prática utilizando o movimento retrógrado, permitindo a equalização de toda a passagem, Henriques sublinha:

³⁵ *Rondo*. Uma forma, ou andamento de composição com várias secções baseada no princípio da recorrência múltipla de um tema ou secção na tonalidade da tónica. Num *rondo* padrão, o tema ou secção principal (normalmente simbolizado por A), também conhecido como refrão ou *rondo*, alterna com secções subsidiárias nomeadas coplas ou episódios (simbolizados B, C, etc.); voltando no final, ou próximo ao final para concluir o andamento. Todas as repetições do refrão apresentam-se normalmente na tónica, enquanto dísticos ou episódios aparecem recorrentemente em tonalidades contrastantes. (Michael, 1999, p. 572).

No original: “Rondo [It.].(1) A multisectional form, movement, or composition based on the principle of multiple recurrence of a theme or section in the tonic key. In a standard rondo, the principal theme or section (usually symbolized A), known also as the refrain or rondo, alternates with subsidiary sections called couplets or episodes (symbolized B, C, etc.); it then returns at or near the end to complete the movement. All statements of the refrain are normally in the tonic key, whereas the couplets or episodes favor contrasting tonalities.” (Michael, 1999, p. 572).

³⁶ O tema melódico sugere uma certa flexibilidade na sua execução. Encontrando-se este andamento na forma rondo, o tema reaparecerá várias vezes, podendo ser executado com diferentes nuances.

O trabalho específico de automatização de sequências rápidas de notas pode ser potenciado com a sua execução rápida em movimento direto e retrógrado, sem paragens. Este exercício beneficia por um lado a deteção de “zonas escuras” (buracos no som) e de falsos apoios ou acentos, e por outro, “lubrifica” o processamento mental da sequência de dedos, criando maior confiança proprioceptiva em dedilhações menos cómodas (Henriques, 2014, p.126).³⁷

Adicionalmente, este tipo de passagens rápidas e com sequências rítmicas uniformes, pode ser estudado utilizando a articulação de *staccato*. A prática deste modo permite, ao longo do tempo, adquirir uma maior velocidade de execução.

Figura 9 – Excerto n.º 1 do 4.º andamento

Fonte: Edição *Urtext* Henle Verlag 1976

Salienta-se os *sforzandi* na segunda metade do segundo tempo na mão direita e os *sforzandi* na segunda metade dos tempos na mão esquerda. A segunda parte da secção C muda para fá menor, momentaneamente, e retorna a dó menor, no compasso 77. Depois

³⁷ No original: “The specific automation work of rapid sequences of notes can be boosted through their fast playing in a continuous direct and retrograde motion, with no stops. This exercise benefits, on one hand, the detection of “dark zones” (sound holes) and false accents, and on the other, it “lubricates” mental processing of the fingers’ sequence, creating greater proprioceptive confidence on less comfortable fingerings.” (Henriques, 2014, p.126).

da repetição, Beethoven resolve à tonalidade original com uma passagem pela dominante de dó menor, com o baixo em si e, através de uma descida cromática (si bemol), alcança a dominante de mi bemol maior. As secções A e B são, então repetidas, com pequenas modificações, à exceção da inesperada mudança para a tonalidade de mi maior, no compasso 155, com a dominante de mi maior a ser introduzida por uma subida cromática de si bemol a si natural. Essa curta modulação é desfeita após sete compassos, em que Beethoven regressa a mi bemol maior na segunda parte do primeiro tempo do compasso 161, assinalando *ffp*. No final da obra, o compositor surpreende-nos com a omissão da segunda parte da secção A, evitando o tema em *f*, como se quisesse terminar a sonata num clima de tranquilidade. Sobre a mão esquerda em acordes arpejados e quebrados, em fusas, Beethoven evoca, em notas curtas com *acciaccatura*³⁸, uma despedida plena de incertezas.

Figura 10 – Excerto n.º 2 do 4.º andamento

Fonte: Edição *Urtext* Henle Verlag 1976

³⁸ *Acciaccatura* [talvez de *acciaccare*, para esmagar]. Um ornamento do teclado dos séculos XVII e XVIII, particularmente no estilo italiano de recitativos acompanhados, consistindo num tom não harmónico (um tom inteiro ou um meio-tom abaixo da nota principal) que é soado simultaneamente com um tom ou tons harmónicos, mas que não é preparado nem resolvido e geralmente libertado quase imediatamente; às vezes referido como um *Zusammenschlag* e, por extensão, como uma *appoggiatura* simultânea. (Michael, 1999, p. 3).

No original: “*Acciaccatura* [It., perhaps from *acciaccare*, to crush]. An ornament of 17th- and 18th-century keyboard playing, particularly in the Italian style of accompanying recitatives, consisting of a nonharmonic tone (either a whole tone or a semitone below the main note) that is sounded simultaneously with a harmonic tone or tones but that is neither prepared nor resolved and usually released almost immediately; sometimes referred to as a *Zusammenschlag* and by extension as a simultaneous *appoggiatura*.” (Michael, 1999, p. 3).

6. Reflexão final

O trabalho desenvolvido permitiu evidenciar e articular conteúdos de várias fontes que contribuem para uma compreensão e reflexão da obra em questão de uma forma aprofundada e consistente. Este processo de procura e descoberta permite ao intérprete enriquecer e desenvolver a sua *performance* da obra. Adicionalmente, foram indicados conteúdos de aquisição de ferramentas no âmbito da técnica da prática do piano, permitindo evidenciar os desafios técnicos presentes na obra e as possíveis soluções, contribuindo para a formação e compreensão dos exercícios necessários para resolver determinadas dificuldades. Os conteúdos expostos permitem desenvolver um estudo eficiente e uma prática informada para a obra referida assim como para outras obras que apresentem semelhanças quer a nível performativo, quer a nível no âmbito da técnica do piano.

Torna-se evidente a enorme importância que a pesquisa e a investigação têm para o estudante/intérprete, quando este se encontra em fase de estudo e de criação de uma interpretação de determinada obra.

7. Conclusão

Ao elaborar o presente Relatório de Estágio, é possível concluir o enorme contributo que este teve para a minha formação na área da prática da docência. A experiência adquirida ao longo do ano letivo permitiu aprimorar a maneira como leciono no meu local de trabalho, tornando as aulas mais eficientes. Estou grato pela oportunidade de poder assistir a aulas de professores experientes no ensino de piano numa das instituições com maior renome em Portugal, permitindo a aquisição de conteúdos indispensáveis ao ensino da música e do instrumento que levarei comigo para o futuro. O trabalho de investigação possibilitou aprofundar o meu conhecimento sobre a obra em questão, a nível histórico-cultural e analítico, e aprofundar a técnica pianística aplicada à sonata. Acima de tudo, considero a frequência no Mestrado em Ensino de Música, juntamente com a elaboração do Relatório de Estágio, uma etapa de enorme importância no meu percurso como músico, intérprete e docente, numa área tão singular e gratificante. Conhecer, preservar e divulgar criações artísticas de tão grande valor cultural pode ser visto e encarado como uma missão, um dever e um legado para as gerações futuras.

8. Bibliografia

- Carvalho, M. (2007). *A Partitura como espírito sedimentado: Em torno da teoria da interpretação musical de Adorno*. Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Czerny, C. (1839). *On The Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano Solo: Piano Forte School Op.500* (J. Hamilton, Trans.) R. Cocks & Co.
- Gordon, S. (2017). *Beethoven's 32 piano sonatas: a handbook for performers*. Oxford University Press.
- Grier, J. (1996). *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge University Press.
- Henriques, M. G. (2014). *The (Well) Informed Piano*. University Press of America.
- Huizing M., J., & Mettam, G. (2021). *Ludwig van Beethoven: the piano sonatas: history, notation, interpretation*. Yale University Press.
- Kuijken, B. (2013). *The Notation Is Not the Music*. Indiana University Press.
- Lopes, A. (2010). *O Valor de um Bach Autêntico: Um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais*. Fundação Calouste Gulbenkian
- Michael, D. (1999). *The Harvard concise dictionary of music and musicians*. Belknap Press.
- Moral, A., Ortega, R. (1990). *Paul Badura Skoda: La búsqueda de la autenticidade, Scherzo, 44-49*

- Newman, W. S. (1991). *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*.
W.W. Norton & Company.
- Rosen, C. (1988). *Sonata Forms : Revised Edition*. W.W. Norton & Co., [Post], Cop.
- Rosen, C. (1997). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Faber And Faber.
- Rosen, C. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas A Short Companion*. London Yale
University Press.
- Rowland, D. (1998). *The Cambridge companion to the piano*. Cambridge University
Press.
- Stanley, G. (2011). *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge University
Press.
- Taruskin, R. (2010). *The Oxford history of Western music. 2, Music in the seventeenth
and eighteenth centuries*. Oxford University Press.

9. Anexos

Anexo 1 – Programas da classe de piano (EAMCN)

Iniciação 1

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Estudos	4 Estudos	2 Estudos Escolhidos
Peças	6 Peças	2 Peças Escolhidas

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

Iniciação 2

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Estudos	4 Estudos	2 Estudos Escolhidos
Peças	6 Peças	2 Peças Escolhidas

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

Iniciação 3

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Estudos	4 Estudos	2 Estudos Escolhidos
Peças	6 Peças	2 Peças Escolhidas

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

Iniciação 4

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Escalas/Arpejos	Dó M e Sol M. Arpejos no estado fundamental na extensão de uma oitava	1 escala e arpejo escolhidos pelo júri
Estudos	4 Estudos*	2 Estudos Escolhidos
Peças	3 Peças**	1 Peça Escolhida
Peça polifónica	1 peça	Execução obrigatória

*Estudos do nível de dificuldade do “1.º Mestre do Piano op. 599” de Czerny ou superior

**Uma das peças poderá ser um andamento de sonatina

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

Regime Supletivo e Integrado

1.º Grau

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Escalas/ Arpejos	Escalas de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá, respetivos arpejos no estado fundamental, na extensão de 2 oitavas	1 escala e respetivos arpejos escolhida pelo júri
Cadências	Maior I-IV-V-I	Execução na tonalidade da escala
Estudos	6 estudos de Czerny op. 599*	1 sorteado 1 escolhido
Bach	2 peças de <i>Anna Magdalena Bach</i> ou similares do período barroco	1 sorteada
Sonatina	Obra completa	1 andamento escolhido
Peças	2 Peças de estilos diferentes	1 escolhida

*Ou de nível de dificuldade semelhante. 3 dos estudos terão de ser obrigatoriamente de Czerny op. 599

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

2.º Grau

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Escalas/ Arpejos	Escalas maiores e menores de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá, respetivos arpejos no estado fundamental, na extensão de 4 oitavas	1 escala e respetivos arpejos escolhida pelo júri
Cadências	Maior I-IV-V-I	Execução na tonalidade da escala
Estudos	4 estudos de Czerny op. 849*	1 escolhido
Bach	2 peças dos <i>Pequenos Prelúdios</i> , 23 <i>Peças Fáceis</i> ou do <i>Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach</i> *	1 escolhido
Sonatina	Obra completa	1 andamento escolhido
Peças	2 Peças de estilos diferentes	1 escolhida

*Ou de nível de dificuldade semelhante. 2 dos estudos terão de ser obrigatoriamente de Czerny op. 849. O programa da Prova Global deverá ser executado obrigatoriamente de cor.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

3.º Grau

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Escalas/ Arpejos	Escalas maiores e menores, respetivos arpejos com inversões e escala cromática, na extensão de 4 oitavas	1 escala Maior e menor, respetivos arpejos e escala cromática escolhidas pelo júri
Estudos	4 estudos de Czerny op. 299 ou op. 849 podendo 1 ser de Heller op.45	1 sorteado 1 escolhido
Bach	2 Invenções a 2 vozes	1 sorteada

Sonata/ Sonatina	Sonatina completa ou sonata*	Execução integral da Sonatina ou 1 andamento (vivo) de Sonata
Peças	2 Peças de estilos diferentes, sendo uma delas obrigatoriamente de autor português	Execução obrigatória das duas peças

*Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 3.º e 4.º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou de nível de dificuldades semelhante

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

4.º Grau

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Escalas/ Arpejos	Escalas maiores e menores, de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões e escala cromática, na extensão de 4 oitavas	1 escala Maior e menor, respetivos arpejos e escala cromática escolhidas pelo júri
Estudos	2 estudos de Czerny op. 740 (ou op. 299) 1 estudo de Cramer 1 estudo livre (Heller, Cramer, Czerny, etc.)	1 estudo de Czerny sorteado 1 estudo sorteado de entre Cramer e livre
Bach	2 Invenções a 2 ou 3 vozes	1 sorteada
Sonata	Sonata*	1 andamento escolhido
Peças	2 Peças de estilos diferentes, sendo uma delas obrigatoriamente de autor português*	1 escolhida

*Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 3.º e 4.º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou de nível de dificuldades semelhante

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

5.º Grau

	Programa Mínimo Obrigatório		Prova Global
Escalas/ Arpejos	Escalas maiores e menores em qualquer tonalidade à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões e escala cromática, na extensão de 4 oitavas	Obras livres	2 obras à escolha (de entre estudos, Bach, andamentos de sonata ou peças) *
Estudos	2 estudos de Czerny op. 740 2 estudos de Cramer	Bach	1 Invenção a 3 vozes (Sinfonia)
Bach	2 Invenções a 3 vozes (Sinfonias)	Sonata	1 andamento de sonata*
Sonata	Sonata obra completa*		
Peças	1 Peça de autor estrangeiro*		
Peça portuguesa	1 Peça de autor português*		

*Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 5.º grau da EMCN. O programa da prova global deverá ser executado obrigatoriamente de cor.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

Prova de acesso ao Curso Secundário

Estudos	1 Estudo de Czerny Op.740 ou 1 Estudo de Cramer
Bach	1 Invenção a 3 vozes (Sinfonia)
Sonata	1 Andamento (vivo) de Sonata*

Peça	1 Peça de autor estrangeiro ou português*
------	---

*Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 5.º grau da EMCN. O programa da Prova de Acesso ao Curso Secundário deverá ser executado obrigatoriamente de cor. No momento da prova o júri decide se vai ouvir este programa na íntegra ou apenas parcialmente.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

Regime Supletivo

6.º Grau

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Escalas Arpejos	Escalas Maiores e menores de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com inversões e escala cromática na extensão de 4 oitavas.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escala cromática escolhidas pelo Júri
Estudos	4 Estudos*	1 sorteado
Bach	2 Invenções a 3 vozes ou 2 Prelúdios e Fugas ou ainda uma obra completa (ex: Suite Francesa)	1 Invenção a três vozes ou Prelúdio e Fuga sorteado. No caso de obra completa, a sua execução integral
Sonata	Obra completa*	1 andamento escolhido
Peças	2 peças*	1 escolhida

*Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 6.º, 7.º e 8.º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1.º, 2.º e 3.º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

7.º Grau

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Passagem
Escalas/ Arpejos	Escalas Maiores e menores em todas as tonalidades à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com inversões e escala cromática na extensão de 4 oitavas.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escala cromática escolhidas pelo Júri
Estudos	4 Estudos*	1 sorteado
Bach	2 Prelúdios e Fugas ou Obra completa	1 Prelúdio e Fuga sorteado. No caso de obra completa a sua execução integral
Sonata	Obra completa*	1 andamento escolhido
Peças	2 peças*	1 escolhida

*Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 7.º e 8.º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1.º, 2.º e 3.º anos do antigo curso superior. O Programa da Prova de Aptidão Artística deverá ser executado obrigatoriamente de cor.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

8.º Grau

	Programa Mínimo Obrigatório	Prova de Aptidão Artística (PAA)
Estudos	3 Estudos*	Recital com a duração de 30 a 45 minutos, incluindo obrigatoriamente obras de dois períodos diferentes. O programa deve ser executado sem repetições, excetuando as que são essenciais para o equilíbrio formal da obra.
Bach	2 Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado (I / II) ou Obra completa original ou transcrita.	
Sonata/ Concerto	Obra completa*	
Peças	2 peças (podendo 1 ser de autor português) *	

*Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 7.º e 8.º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1.º, 2.º e 3.º anos do antigo curso superior. O Programa da Prova de Aptidão Artística deverá ser executado obrigatoriamente de cor.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

Regime Integrado e Curso Profissional

6.º Grau / 10.º Ano

	Programa Mínimo Obrigatório	1.ª Prova	2.ª Prova	3.ª Prova
Prova Técnica	Escalas Maiores e menores de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si e Fá à distância de 8ª, 10ª e 6ª, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com inversões e escala cromática, tudo na extensão de 4 oitavas.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. âmbito: Dó, Sol, Ré ou Lá	1 Escala Maior e menor, arpejos e escala cromática, escolhida pelo Júri. âmbito: Mi, Si ou Fá	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. âmbito: todas
Prova Artística	4 Estudos*	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo, 20 minutos de duração.
	2 Invenções a 3 vozes ou 2 Prelúdios e Fugas ou ainda obra completa (ex: Suite Francesa)			
	1 Sonata completa*			
	2 peças*			

*Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 6.º, 7.º e 8.º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1.º, 2.º e 3.º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante. O programa mínimo deverá ser apresentado na sua totalidade ao longo do ano letivo, dividido pelas 3 provas. Em todas as provas o programa deverá ser executado de cor.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

7.º Grau / 11.º Ano

	Programa Mínimo Obrigatório	1ª Prova	2ª Prova	3ª Prova
Prova Técnica	Escalas Maiores e menores em todas as tonalidades à distância de 8a, 10a e 6a, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com Inversões e escala cromática, tudo na extensão de 4 oitavas. Escalas diatónicas e cromáticas em oitavas paralelas (dobradas), na extensão de 2 oitavas	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Dó#, Ré, Mib ou Mi	1 Escala Maior e, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Fá, Fá#, Sol ou Láb	1 Escala Maior e menor, arpejos e escala cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Lá, Sib, Si ou Dó
Prova Artística	4 Estudos*	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.
	2 Prelúdios e Fugas ou Obra completa			
	1 Sonata completa*			
	2 peças*			

* Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 7.º e 8.º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1.º, 2.º e 3.º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante. O programa mínimo deverá ser apresentado na sua totalidade ao longo do ano letivo, dividido pelas 3 provas. Em todas as provas o programa deverá ser executado de cor.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>

8.º Grau / 12.º Ano

	Programa Mínimo Obrigatório	1ª Prova	2ª Prova	Prova de Aptidão Artística (PAA)
Prova Técnica	Escalas Maiores e menores em todas as tonalidades à distância de 8a, 10a e 6a, respetivos arpejos com inversões, arpejos de 7ª da Dominante e 7ª diminuta com inversões e escala cromática, tudo na extensão de 4 oitavas. Escalas diatónicas e cromáticas em oitavas paralelas (dobradas), na extensão de 2 oitavas	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Dó, Dó#, Ré, Mib, Mi e Fá.	1 Escala Maior e menor, arpejos e escalas cromáticas, escolhidas pelo Júri. Âmbito de escolha: Fá#, Sol, Láb, Lá, Sib e Si.	Recital com a duração de 30 a 45 minutos, incluindo obrigatoriamente obras de dois períodos diferentes. O programa deve ser executado de cor e sem repetições, excetuando as que são essenciais para o equilíbrio formal da obra.
Prova Artística	3 Estudos* 2 Prelúdios e Fugas ou Obra completa 1 Sonata completa* 2 peças*	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	3 obras (mínimo), totalizando, no máximo 20 minutos de duração.	

*Escolhidas de entre as que figuram nos programas de 7.º e 8.º anos da experiência pedagógica de 1973/74 ou nos 1.º, 2.º e 3.º anos do antigo curso superior ou de nível de dificuldade semelhante. Na PAA pode ser repetido (ou não) programa já apresentado na 1.ª ou 2.ª provas. No entanto, todo o programa mínimo obrigatório deverá ser apresentado nas 3 provas. Em todas as provas o programa deverá ser executado obrigatoriamente de cor.

Fonte: Elaborada pelo Autor, informação retirada de <http://www.emcn.edu.pt/>