

Relatório de Estágio

Proposta de metodologia de estudo específica para
preparação de performance em trompete: “A Técnica dos
Seis Passos”

David Paulo Ferreira dos Santos

Mestrado em Ensino da Música

Setembro de 2021

Orientador: Professor Doutor David Burt

Relatório de Estágio

Proposta de metodologia de estudo específica para
preparação de performance em trompete: “A Técnica dos
Seis Passos”

David Paulo Ferreira dos Santos

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

Setembro de 2021

Orientador: Professor Doutor David Burt

Índice Geral

Índice de Figuras	iii
Índice de Tabelas	iii
Agradecimentos.....	v
Resumo I (Prática Pedagógica)	vi
Abstract I (Teaching)	vii
Resumo II (Investigação)	viii
Abstract II (Research).....	ix
PARTE I	1
1. Caracterização das Escolas	2
1.1 Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues	2
1.1.1 Historial e Contextualização.....	2
1.1.2 Organização e Oferta Educativa	3
1.1.3 População Escolar e Recursos Humanos	5
1.2 Academia de Música de Óbidos	5
1.2.1 Historial e Contextualização.....	5
1.2.2 Organização e Oferta Educativa	7
1.2.3 População Escolar e Recursos Humanos	7
2. Práticas Educativas Desenvolvidas	9
2.1 Caracterização da classe	9
2.2 Caracterização dos alunos seleccionados.....	9
2.3 Descrição das aulas leccionadas	14
2.4 Actividades Extracurriculares	14
3. Análise Crítica da Actividade Docente e Reflexão Final.....	15
3.1 Nível de Consecução dos Objectivos	15
3.2 Facilidades e Dificuldades Sentidas	15
3.3 Formação Contínua e Desenvolvimento Profissional	16

PARTE II.....	18
4. Proposta de metodologia de estudo específica para preparação de performance em trompete: “A Técnica dos Seis Passos”	19
4.1 Descrição do Projecto de Investigação.....	19
4.2 Motivações e Objectivos.....	20
4.3 Revisão da Literatura	21
4.4 Contextualização.....	22
4.4.1 Alunos e Professores de Música.....	22
4.4.2 Mecanismos corporais, psicológicos e fisiológicos envolvidos na aprendizagem da música.....	24
4.4.3 Estudo deliberado.....	30
4.5 A Técnica dos 6 Passos	38
4.5.1 Introdução.....	38
4.5.2 Fase 1 – Preparação e Início de Trabalho	39
4.5.3 Fase 2 – Técnica dos 6 Passos	40
4.5.4 Fase 3 – Junção de Frases ou “tijolo-cimento-tijolo”	43
4.5.5 Fase 4 – Produto Final.....	45
4.5.6 Organização.....	46
4.6 Reflexão Final	47
5. Conclusão.....	49
Bibliografia.....	51
Anexos.....	53

Índice de Figuras

Figura 1: Organigrama da AEFDTV.....	4
--------------------------------------	---

Índice de Tabelas

Tabela 1: Actividades extracurriculares desenvolvidas pelas alunas.	14
Tabela 2: Parâmetros contemplados na elaboração de programas de estudo musical.	32
Tabela 3: Abordagens possíveis à Fase 3 - Junção de Frases.....	44

Lista de Termos e Abreviaturas

AEFDTV – Associação de Educação Física e Desportiva de Torres Vedras

AMO – Academia de Música de Óbidos

DP – Direcção Pedagógica

EAE – Ensino Artístico Especializado

EE – Encarregado de Educação

EEE – Estágio de Ensino Especializado

EMLAMR – Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues

Agradecimentos

Ao Pai e à Mãe, pilares da minha vida que fizeram de mim quem sou hoje. Deles veio a música que cresci a ouvir e que mais tarde quis fazer.

À Marta, meu porto seguro e conselheira, que não desistiu de acreditar em mim, mesmo quando eu não acreditava. Este trabalho provavelmente não veria a luz do dia sem o seu esforço em me apontar o caminho e sem que fosse o Alicerce da minha Casa.

Ao Tio Jorge, pelo bichinho do trompete, instrumento da minha vida, pelos primeiros passos com este. Ídolo e exemplo.

Ao Rui Mirra, que me ensinou o caminho certo, me aturou horas sem fim, me deu conforto quando nem uma nota soava e me sabia “tirar o tapete debaixo dos pés” quando era hora de avançar, sempre no tempo e modo certos. Se um dia for metade do Professor que foi para mim, terei os meus alunos bem encaminhados.

À Força Aérea Portuguesa, que foi uma etapa muito importante na minha vida e me fez crescer como homem, dando-me valores que hoje procuro transmitir.

Às instituições onde lecciono: Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues (agora Conservatório de Música da Física – L.A.M.R.), casa que me formou e onde hoje tenho o gosto de poder retribuir ensinando; Academia de Música de Óbidos onde me fizeram sentir em casa desde que iniciei a vida de docente.

Aos professores cooperantes: Pedro, director e amigo, sempre com um bom conselho para dar e com quem espero ter muitos mais anos de aprendizagem, sem esquecer a viagem épica de bicicleta que deu início a esta etapa académica; Ricardo que me viu crescer na vida, sempre com grande companheirismo.

Ao Professor Doutor David Burt pela sua orientação.

A todos aqueles que me acompanham e cruzam diariamente a minha vida musical, influenciando quem sou, como ensino e pela aprendizagem, porque essa (como a música), irá acontecer até ao último dos meus dias.

Resumo I (Prática Pedagógica)

O presente Relatório de Estágio foi lavrado no âmbito da Unidade Curricular de Estágio do Ensino Especializado do Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa.

O trabalho apresentado tem origem na prática pedagógica em exercício da docência em duas escolas do Ensino Artístico Especializado, a Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues, em Torres Vedras, e a Academia de Música de Óbidos, no ano lectivo de 2017/2018 e incidindo sobre três alunos. Um do 5.º Ano/1.º Grau, outro do 7.º Ano/3.º Grau e o último do 10.º Ano/6.º Grau.

Além da caracterização de ambos os estabelecimentos de ensino, seu corpo docente e recursos, são também caracterizados os alunos em estudo relativamente ao seu desempenho e estilo de aprendizagem, bem como os demais aspectos que dão contexto à sua frequência e vivência do ano lectivo em estudo.

Este trabalho teve por objectivo a avaliação do mestrando no cargo de docente de Trompete nas duas escolas, culminando na reflexão sobre o decorrer do ano, as actividades desenvolvidas e os conhecimentos transmitidos, desenvolvidos e consolidados aos alunos, permitindo ao primeiro a percepção sobre a sua prática pedagógica e dos pontos fortes que nela possam existir, bem como os pontos onde existem necessidades de melhoria por parte do mesmo na perseguição do seu objectivo de ser um docente profissionalizado capaz.

Abstract I (Teaching)

The Internship Report here presented was written in the scope of the Course Unit of Specialized Teaching Internship, Master's Degree in Music Education, at Escola Superior de Música de Lisboa.

The present work has its origin in the pedagogical practice as an acting teacher at two schools of the Specialized Artistic Teaching, Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues, Torres Vedras, and Academia de Música de Óbidos in the academic year of 2017/2018, focused on three students. One attending the 5th Grade/1st Year, another attending the 7th Grade/3rd year and the last one attending the 10th Grade/6th Year.

Besides the description of both teaching organizations, their faculty, and resources, also the students in review are characterized about their accomplishment and learning styles as well as their attendance and experience of the academic year.

The objective of this work was to evaluate the postgraduate at a Trumpet teacher's position at both schools, having as an outcome a reflection about the school year, the developed activities, and the conveyed, developed, and consolidated knowledge to his students, allowing the perception of both the pedagogical practice, its positive aspects and the ones where improvement is needed in the pursuit of its goal to become an accomplished, professionalized teacher.

Resumo II (Investigação)

A presente Investigação terá na sua génese o objectivo de produzir a proposta de um método de estudo, para a leitura de material de performance de dificuldade variável, que possa ser aplicado por trompetistas dos mais variados níveis de conhecimento.

De forma a sustentar esta proposta, será recolhido e abordada informação proveniente de várias publicações sobre psicologia, pedagogia geral e pedagogia da performance instrumental.

A proposta foi estruturada em quatro fases, cada uma com objectivos e tarefas específicos a cumprir: Preparação e Início de Trabalho, Técnica dos 6 Passos, Junção de Frases e Produto Final. O seu propósito é dotar os músicos, sobretudo estudantes, com um sistema que possa ser utilizado por estes de forma mais autónoma e eficiente na preparação de estudos, obras ou outro material de performance abordado nas aulas de instrumento ou de conjunto, bem como na preparação do mesmo para outras situações.

Palavras-chave: trompete, performance, sistema, metodologia de estudo, eficiência, estudo deliberado, cinestesia

Abstract II (Research)

This Research has in its origin the objective to create a proposal containing a study protocol to help trumpet players from various backgrounds and levels reading new performance assignments they need to prepare.

In order to justify this proposal, there will be a collection and an approach of several literature from psychology, general and instrumental performance pedagogy.

The protocol contained in this proposal is organized in four phases, each with specific tasks and goals to fulfil: Preparation and Beginning of Work, The 6 Steps Technique, Phrase Junction and Final Product. The purpose is to provide the musicians, mainly students, with a system they can use in a more independent and efficient way in the preparation of etudes, pieces or any other performance material they need to present at instrumental lessons, ensemble lessons or even in other occasions.

Keywords: trumpet, performance, system, study methodology, efficiency, deliberate practice, kinesthesia

PARTE I

Prática Pedagógica

1. Caracterização das Escolas

1.1 Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues

1.1.1 Historial e Contextualização

Torres Vedras é a Cidade sede do Concelho com o mesmo nome, no distrito de Lisboa, a cerca de 40 quilómetros para Norte da capital. Possui uma população de cerca de 25.717 habitantes (79.465 a nível concelhio – Censos 2011). Aqui encontra-se sediada a Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues (EMLAMR), inicialmente denominada por Escola de Música de Torres Vedras. Foi fundada em 1980 e deve o seu nome a um empresário local, responsável pela sua fundação. Tal mudança de designação ocorre aquando da obtenção da Autorização Definitiva de Funcionamento por despacho do Ministério da Educação (Despacho nº 37 de 19 de Janeiro de 1981).

A Escola funciona segundo o documento normativo do Ensino Particular e Cooperativo (Lei nº 9/79 de 19 de Março e Dec. Lei nº 553/80 de 21 de Novembro), tendo paralelismo pedagógico com a Escola de Música do Conservatório Nacional. No ano de 2008 é-lhe concedida a Autonomia Pedagógica por um período inicial de três anos, renovado desde então.

A EMLAMR assinou no ano lectivo de 2011-2012 um protocolo com a Santa Casa da Misericórdia de Torres Vedras, para usufruto dos alunos, na Igreja das suas instalações, de um órgão restaurado do séc. XVIII, em ambiente de aula. Este veio juntar-se aos acordos assinados com o Agrupamento de Escolas Madeira Torres, Agrupamento de Escolas de São Gonçalo e com o Externato de Penafirme. Existe ainda um acordo com o Ensemble D'Arcos para que os alunos possam assistir de forma gratuita a concertos promovidos por esta entidade e para a participação dos mesmos nalguns desses eventos.

A subsistência da EMLAMR provém essencialmente do Contracto de Patrocínio com o Ministério da Educação (Portaria N.º 224/2015 de 29 de Junho), havendo também uma quota proveniente das inscrições e propinas com origem nos alunos em regime de co-financiamento e não financiados.

Sendo um Estabelecimento Particular de Ensino de Música, é propriedade da Associação de Educação Física e Desportiva de Torres Vedras (AEFDTV) e é a única escola do Ensino Oficial de música do Concelho.

A EMLAMR tem como princípios orientadores:

- Oferecer um ensino especializado da Música de qualidade, que promova a literacia musical nas suas várias dimensões, permitindo o prosseguimento de estudos superiores em diferentes áreas de formação;
- Promover o desenvolvimento do aluno enquanto indivíduo de forma a integrar a sociedade actual, não apenas formando no plano musical, mas também no plano humano;
- Investir no enriquecimento da vivência musical dos alunos, permitindo-lhes o contacto com realidades de outras escolas ou instituições ligadas à música;
- Ter um papel cada vez mais activo na realidade cultural da cidade (e do concelho), não só através da formação de futuros músicos, mas também na sensibilização do público para a apreciação da Música como cultura, nas suas dimensões artísticas, sociais e comunicativas, através da organização regular de concertos;
- Promover a comunicação e a interacção social através da prática da música em conjunto.

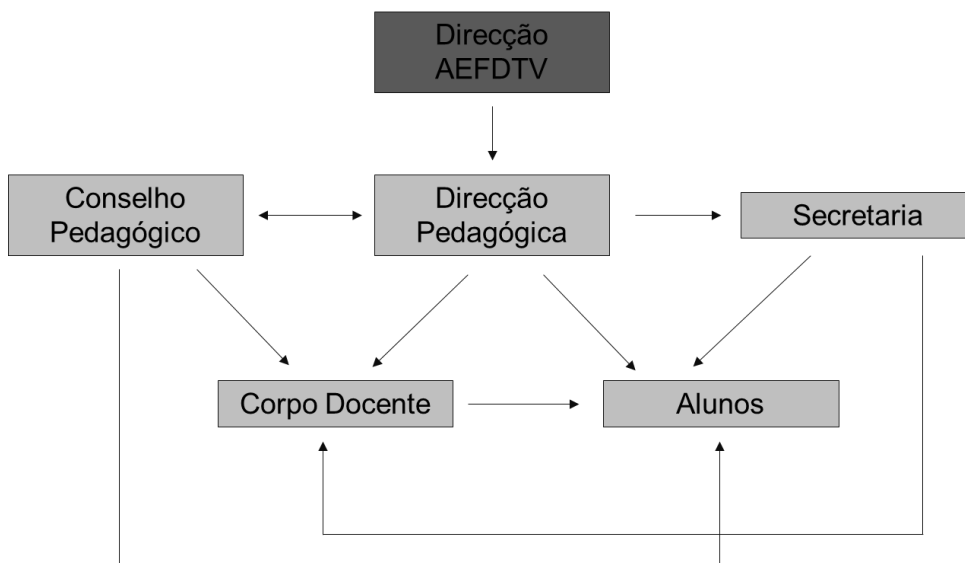
Relativamente aos espaços da escola, existem 11 salas de aula (4 destas com dimensões maiores para aulas de conjunto), 1 auditório com capacidade para 120 lugares, 1 sala de professores, 1 sala destinada à Direcção Pedagógica e 1 secretaria (autónoma e independente da secretaria geral da AEFDTV).

No que concerne a equipamentos, a EMLAMR possui 11 pianos (incluindo um de $\frac{1}{4}$ de cauda, localizado no Auditório), um acervo com livros, partituras, LP's e CD's, 1 televisão, 1 videogravador e 2 aparelhagens *Hi-fi*. No restante do acervo instrumental, incluem-se 1 Violoncelo, 1 Violino, 2 Saxofones, 1 Trompete e instrumental Orff diverso.

1.1.2 Organização e Oferta Educativa

Estando a EMLAMR dependente da AEFDTV, a sua direcção administrativa bem como a sua gestão financeira estão a cargo da segunda, conforme estipulado no regulamento interno da escola e nos estatutos da Associação. A Direcção Pedagógica (DP), responde directamente à Direcção da AEFDTV e, em conjunto com os restantes órgãos que compõem a escola, asseguram o bom funcionamento desta. São estes o Conselho Pedagógico e a Secretaria que, em conjunto com o corpo docente e os alunos completam a instituição, interagindo da forma que se pode verificar na Figura 1.

Figura 1: Organigrama da AEFDTV.



No cumprimento dos seus pressupostos, a escola tem à disposição da comunidade uma Oferta Educativa onde se incluem:

- **Cursos Básico e Secundário** – com opção pelos regimes articulado e supletivo (respectivamente com ou sem articulação pedagógica com as escolas do ensino regular). Ambos os cursos se dividem em duas variantes cada: Curso Básico de Música, Curso Básico de Canto Gregoriano, Curso Secundário de Música e Curso Secundário de Canto. Estes têm como alvo os alunos que demonstrem interesse e capacidades que permitam estudar música de forma aprofundada e regem-se pela Portaria N.º 225/2012 de 30 de Julho (Curso Básico) e pela Portaria N.º 243-B/2012 de 13 de Agosto (Curso Secundário);
- **Curso de Iniciação Musical** – dirigido a alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico (6-9 anos), cujos objectivos correspondem à fomentação do gosto pela música e o estímulo das capacidades dos alunos de forma a otimizar um possível futuro ingresso no Curso Básico;
- **Iniciação Musical** – dirigido a alunos do Ensino Pré-Escolar com o objectivo de fomentar o gosto pela música, numa abordagem lúdica e sensorial que estimulem as capacidades empíricas da criança;
- **Cursos Livres** – têm como alvo todos aqueles que não possam frequentar os outros cursos por motivos de idade ou disponibilidade ou apenas pretendam ter aulas de instrumento por forma a desenvolver/aprofundar as suas bases na música, sem obrigatoriedade de cumprir um programa oficial;
- **Música para Bebés** – para crianças dos 6 aos 36 meses, promovendo um primeiro contacto com a música, fornecendo uma estimulação precoce que ajude

a desenvolver capacidades como atenção, concentração, acuidade auditiva, comunicação, motricidade, memória e raciocínio.

1.1.3 População Escolar e Recursos Humanos

A população escolar da EMLAMR no ano lectivo de 2017/2018 é constituída por 261 alunos. Destes, 201 frequentam o Ensino Articulado, estando distribuídos da seguinte maneira:

- Iniciação – 34
- Básico – 211 (196 articulado, 15 supletivo);
- Secundário – 10 (5 articulado, 5 supletivo);
- Curso Livre – 6

A maior parte deste grupo, situa-se na faixa etária dos 10-12 anos, frequentando o Ensino Básico em regime Articulado.

Em relação ao corpo docente, este é constituído por 31 professores, número e elementos constituintes que se tem mantido estável ao longo dos últimos 3 anos. Destes, 21 possuem a Profissionalização e/ou Mestrado, 8 encontram-se a frequentar o Mestrado em Ensino, 1 a aguardar reconhecimento da Profissionalização e 1 em situação não definida.

Dos funcionários não docentes da escola, fazem parte uma funcionária administrativa e uma funcionária de limpeza alocadas especificamente a esta. Todos os restantes serviços necessários ao funcionamento são assegurados pela AEFDTV, nomeadamente serviços de atendimento em secretaria geral, contabilidade, manutenção, recursos humanos e comunicação.

1.2 Academia de Música de Óbidos

1.2.1 Historial e Contextualização

A vila de Óbidos é sede de concelho e situa-se no sul do distrito de Leiria, a cerca de 65Km da capital de Distrito e cerca de 85Km a Norte da capital do País, Lisboa. Num concelho com cerca de 11.752 habitantes (Censos 2011), conta com cerca de 2.200 destes. Nessa mesma Vila, foi fundada em 2005 a Academia de Música de Óbidos (AMO), pertença da sociedade CAME – Centro de Arte, Música e Educação, Lda., tendo obtido a Autorização Definitiva de Funcionamento por parte do Ministério da Educação, bem como o Paralelismo Pedagógico com a Escola de Música do Conservatório

Nacional, no ano de 2009. Mais tarde, em 2013 veio a obter Autonomia Pedagógica, facto coincidente com o arranque do Curso Secundário na Academia.

A AMO está presente em 5 Concelhos (Óbidos, Caldas da Rainha, Peniche, Lourinhã e Cadaval), possuindo protocolos com as seguintes escolas e agrupamentos:

- Agrupamento de Escolas Josefa d'Óbidos;
- Agrupamento de Escolas de Santo Onofre (Caldas da Rainha);
- Agrupamento de Escolas de Atougua da Baleia;
- Agrupamento de Escolas D. Lourenço Vicente (Lourinhã);
- Agrupamento de Escolas de Cadaval;
- Escola Secundária Raul Proença (Caldas da Rainha);
- Colégio Rainha D. Leonor (Caldas da Rainha);
- Colégio Frei Cristóvão (A-dos-Francos).

A subsistência da escola em análise deriva na sua quase totalidade do Contracto de Patrocínio com o Ministério da Educação (Portaria N.º 224/2015 de 29 de Junho), possuindo também uma percentagem residual de alunos não financiados no seu universo escolar.

Entre os princípios que regem a AMO encontram-se a promoção e articulação do sucesso do Ensino Artístico Especializado e da Música em geral, a afirmação da Educação numa perspectiva artística relativamente às normas e comportamentos em sociedade e o enriquecimento pessoal de cada indivíduo que constituem a escola.

As instalações da Academia possuem dois pisos em que no primeiro, possui um hall de entrada com sala de espera, secretaria, sala de professores, 3 instalações sanitárias (mobilidade reduzida, masculino e feminino), um pequeno auditório com capacidade para cerca de 50 pessoas e 5 salas de aula (1 sala de percussão, 1 sala vocacionada para aulas de grupo e 3 salas de aula individual). No segundo piso, existem 9 salas de aula individual, 1 sala de aula de grupo, sala de convívio, sala de refeições, gabinete da Direcção Pedagógica e 2 instalações sanitárias (feminino/masculino).

No que concerne aos equipamentos ao dispor, o auditório e 11 das 14 salas de aula encontram-se munidas com piano. Ambas as salas de aula de grupo e o auditório possuem aparelhagem *hi-fi*, além de que as primeiras ainda possuem computador e ecrã de televisão. Existe ainda disponível na secretaria e sala de professores um acervo de partituras e literatura especializada para usufruto dos alunos e corpo docente, bem como um acervo instrumental para cedência à população escolar e utilização em

diversas das actividades desenvolvidas pela instituição. A sala vocacionada para a classe de percussão está totalmente equipada com jogo de tímpanos, marimba, vibrafone, xilofone, bateria de jazz, multipercussões e outros instrumentos de altura não definida. A AMO possui ainda um sistema de transporte próprio com 3 veículos de 9 lugares.

1.2.2 Organização e Oferta Educativa

A estrutura organizacional da Academia de Música de Óbidos é composta pelos seguintes corpos:

- Director Pedagógico;
- Director de Curso (Secundário);
- Conselho Pedagógico;
- Coordenadores de Grupo;
- Professores;
- Secretaria e Serviços de Apoio;
- Serviço de Transporte de alunos.

Em termos de Oferta Educativa, a AMO tem à disposição 4 cursos:

- **Curso Básico de Iniciação** – dirigido a alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico, frequentado em regime supletivo, de acordo com a legislação aplicável, com ou sem apoio público;
- **Curso Básico de Música** – com alunos dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico como alvo, frequentado em regime articulado;
- **Curso Secundário de Música** – frequentado em regimes articulado ou supletivo, de acordo com a legislação aplicável;
- **Curso Livre** – dirigido a alunos não aplicáveis aos cursos anteriormente referidos, com a oferta de 1h semanal de aula individual de instrumento, 1h semanal de Formação Musical (opcional) e 1h semanal de Classe de Conjunto (opcional).

1.2.3 População Escolar e Recursos Humanos

No ano lectivo de 2017/2018, a população escolar da AMO fixava-se em 292 alunos, estando estes distribuídos da seguinte forma:

- **Iniciação** – 24 alunos;

- **Curso Básico** – 234 alunos (todos em regime articulado);
- **Curso Secundário** – 21 alunos (17 em regime articulado, 4 em regime supletivo);
- **Curso Livre** – 13 alunos.

Como se pode verificar, a grande maioria dos alunos encontram-se a frequentar o Curso Básico em regime articulado, cuja faixa etária se situa entre os 10 e os 14 anos.

Relativamente ao Corpo Docente desta escola, o mesmo é composto por 32 professores, dos quais 14 são profissionalizados e os restantes 18 possuem o grau de Licenciado ou Mestre (dados de 2015/2016), registando-se desde então um crescimento gradual no número de docentes profissionalizados.

O pessoal não docente da Academia é composto por 5 funcionários com vínculo permanente.

2. Práticas Educativas Desenvolvidas

2.1 Caracterização da classe

Entre as classes das escolas onde foi levado a cabo o Estágio de Ensino Especializado (EEE), existem 14 alunos a frequentar a classe de trompete, todos em regime articulado: 6 da EMLAMR e 8 da AMO. Na primeira escola, a classe era composta por 1 aluno do 1.º Grau, 4 alunos do 3.º Grau e um aluno do 7.º Grau, ao passo que na segunda, a classe era composta por 5 alunos do 1.º Grau, 2 alunos do 2.º Grau e 1 aluno do 7.º Grau.

Inicialmente foi escolhida a EMLAMR como escola única para a realização do Estágio em exercício, dado ser a escola com uma classe mais diferenciada em termos de graus de ensino. Assim, o grupo de alunos em análise seria constituído por uma aluna do 1º grau / 5º ano (de escolaridade) em regime articulado, uma aluna do 3º grau / 7º ano em regime articulado e um aluno do 7º grau em regime supletivo. Uma vez que o aluno do 7º grau cancelou a disciplina de Instrumento ainda antes do início das aulas – alegando tempo reduzido relacionado com a frequência do Ensino Regular e outras actividades, o que iria levar a que não conseguisse tempo diário de estudo do instrumento para desenvolver um trabalho satisfatório, atendendo ao grau de ensino que ia frequentar – foi necessário encontrar outro aluno para completar o grupo de forma a elaborar o presente documento. Havendo uma aluna do mesmo docente a iniciar o mesmo grau de ensino em regime articulado na AMO, foi pedida autorização para que tomasse o lugar do aluno anteriormente referido, passando o Estágio a ser feito entre ambas as instituições, pedido esse aceite, o que veio a permitir a manutenção na variedade de graus de ensino em análise.

2.2 Caracterização dos alunos seleccionados

Aluna 1

A Aluna 1 é natural de Torres Vedras e nasceu em 11 de Abril de 2007. Frequentou a partir do ano lectivo de 2017/2018 a turma do 5ºH da E. B. 2/3 Padre Francisco Soares na mesma cidade e, em regime articulado, o 1º grau da EMLAMR no curso de Trompete, sendo este o seu primeiro ano de frequência do Ensino Artístico Especializado e também o seu primeiro contacto com o Trompete. Possui instrumento próprio, da marca Startone, modelo STR-25, utilizando com este um bocal da mesma marca com a medida 7C, adquiridos em Outubro de 2017.

O Encarregado de Educação (EE) é a sua mãe que, embora não tomando muita iniciativa de comunicar com o professor (provavelmente pelo hábito de no Ensino Regular a maior parte de a comunicação Pais-Professores ser efectuada através da figura do Director de Turma), mostra-se interessada e receptiva à comunicação efectuada no sentido inverso, provendo todas as necessidades da aluna no que à disciplina respeita, acompanhando-a sempre nas suas apresentações públicas.

A aluna é uma criança muito vivaz e conversadora, pelo que nas aulas é possível manter o diálogo sem que a aluna se torne num mero ouvinte. Contudo, não possui muita autoconfiança tanto que, ao executar novos procedimentos ou exercícios, se não obtiver resultado positivo imediato, adopta uma postura defensiva, recorrendo muitas vezes à frase “Não consigo!”. Por vezes, o seu trabalho fora da aula também é prejudicado por essa atitude, que leva a que evite levar a cabo tarefas que considere mais difíceis, mesmo sabendo como as executar. O facto de possuir maior facilidade na aprendizagem pela prática, pela abordagem física e pela repetição, bem como uma melhor apreensão da informação contida em instruções mais concisas, é um sinal claro que o seu estilo de aprendizagem predominante é o cinestésico (Beheshti, 2009).

Na execução instrumental, a aluna possui uma boa noção de postura apresentando a coluna direita e uma posição dos braços ligeiramente afastada do corpo (Hickman, 2006). Contudo, por ser um pouco irrequieta, este aspecto prejudica um pouco a fase que compreende a respiração e a emissão do primeiro som após a mesma devido a movimentos involuntários dos ombros e cabeça. Algumas das suas dificuldades centram-se na parte auditiva que sofre um pouco com a sua capacidade ainda pouco desenvolvida em memorizar e reproduzir sons que ouve, não sendo também muito exigente no que toca à qualidade do som produzido.

Apesar de reconhecer que por vezes não trabalha com a frequência e exigência, a aluna apresenta-se com motivação e gosto pelo instrumento, conseguindo cumprir com o programa previsto de forma satisfatória, o que lhe permitiu uma transição com sucesso para o 2º grau.

Dia da semana: Segunda-feira

Horário da aula: 14h30 – 15h15

Local da aula: instalações da EMLAMR

Aluna 2

A Aluna 2 nasceu a 28 de Dezembro de 2005 e é natural de Torres Vedras. Frequentou durante o ano lectivo de 2017-2018 o 3º grau/7º ano no curso de Trompete, em regime articulado, integrando a turma do 7ºA do Externato de Penafirme (Póvoa de Penafirme, concelho de Torres Vedras), sendo acompanhada pelo mesmo docente desde o 1º grau/5º ano. O instrumento que a tem acompanhado desde o início é um trompete da marca Yamaha, modelo YTR-4335G, com um bocal 11B4 da mesma marca, ambos propriedade da Banda da Juventude Musical Ponterrolense, banda que frequenta e onde iniciou a sua relação com o instrumento. Apesar de ter sido adquirido há mais de uma década, apresenta-se em muito bom estado de conservação

O seu EE é a sua mãe que, ao longo dos anos, sempre se mostrou muito comunicativa com o docente por forma a melhor acompanhar a sua descendente no percurso escolar. É de relevar que com maior ou menor esforço logístico dos pais, a aluna frequenta todas as actividades extralectivas que se organizam, estando pelo menos um destes sempre presente nas apresentações públicas em que actua.

Desde o início das suas aulas com o docente, a aluna sempre se mostrou muito ávida de conhecimento, absorvendo-o e processando-o com uma grande eficácia. É muito calada e pouco interactiva, o que por vezes faz com que tenha de ser interrogada acerca da sua compreensão ou existência de dúvidas após discursos unidireccionais, tomando-se a opção de forçar o diálogo. Demonstra uma grande capacidade e regularidade no seu trabalho, fazendo com que progrida com facilidade. Se há três anos era dos alunos do seu ano (cinco alunos na EMLAMR) com mais dificuldades técnicas, as qualidades citadas e o seu nível de cumprimento do que é pedido depressa a levaram a ser a melhor aluna do mesmo grupo de forma destacada. Possui pontos fortes e fracos de todos os três estilos de aprendizagem, mas aproxima-se mais do estilo visual por possuir uma leitura (preparada e à primeira vista) muito acima da média no seu grau de ensino (Beheshti, 2009) e reagindo muito bem a explicações com conteúdo visual como esquemas ou vídeos, bem como gestos de direcção utilizados como apoio à sua performance (representações de pulsação, dinâmica, carácter, etc.). Quando, em conversa de circunstância, a aluna foi interrogada sobre qual a sua ideia de profissão futura, foi peremptória em afirmar que queria trabalhar para se tornar profissional na área do Trompete.

No que concerne aos aspectos técnicos da sua execução, a aluna apresenta uma insistente postura curvada, baixando demasiado o ângulo do instrumento, tendo de ser

alertada para tal várias vezes, mas corrigindo de imediato. Derivado ao facto de a sua musculatura facial se ter desenvolvido ao longo do tempo e de possuir uma fisiologia em que os lábios numa posição relaxada são de forma arredondada, apresenta uma ligeira posição de “fivela” quando a embocadura se forma (Hickman, 2006), situação que se encontra em fase de resolução. Além disso, as características do bocal utilizado fazem com que “os lábios tenham pouco espaço para vibrar” (palavras da própria), prejudicando um pouco a qualidade de som e a estabilidade no contacto com o instrumento. Após testar um bocal com um *rim* menos espesso e maior espaço de taça (em diâmetro), as melhorias são audíveis e a aluna diz-se sentir mais confortável, pelo que se aconselhou a escolha e conseqüente mudança de bocal num futuro próximo.

Dia da semana: Quarta-feira

Horário da aula: 16h – 16h45

Local da aula: instalações do Externato de Penafirme (escola com acordo com a EMLAMR)

Aluna 3

A Aluna 3 nasceu em 25 de Novembro de 1999 e é natural da Lourinhã. No ano lectivo de 2017-2018 frequentou o 7º grau / 11º ano em regime articulado na AMO, integrando a turma do 11ºA da Escola Secundária de Óbidos e é acompanhada pelo docente desde o seu 5º grau / 9º ano. Anteriormente frequentou a classe do prof. João Bentes, também na AMO, ingressando nesta mediante prova de aptidão, no 3º grau / 7º ano. O seu primeiro contacto com a aprendizagem do instrumento teve lugar com a entrada na banda da Associação Musical da Atalaia (Lourinhã). O instrumento que utiliza, é um trompete da marca Yamaha e modelo 8335RG, com um bocal de marca Yamaha e modelo 14B4, que é pertença da aluna, tendo-o adquirido no final de 2016 em segunda mão, num bom estado de conservação e com uma revisão profunda acabada de fazer.

O seu EE até ter atingido a maioridade foi a mãe, que sempre manteve uma boa relação e comunicação com o docente, inquirindo sobre os progressos da sua descendente e frequentando as actividades/apresentações públicas da mesma e provendo-a de todos os recursos possíveis para a continuação da sua educação, dentro de todas as dificuldades inerentes ao facto de esta ser uma família monoparental.

A aluna possui bastantes capacidades naturais que desenvolveu ao longo do tempo com algum trabalho. Contudo, devido à enorme irregularidade na quantidade e qualidade do mesmo, encontra-se numa posição complicada, que põe em causa o seu prosseguimento de estudos na área após o ensino secundário: na maior parte das vezes a aluna resiste a iniciar trabalho em tudo o que envolve algumas dificuldades ou avanços técnicos ainda antes de tentar, além de exigir de si própria resultados imediatos. Isto ocorre sobretudo em alturas que se encontra menos acompanhada (períodos de férias). Contudo, quando consegue vencer essa barreira, apresenta um nível bastante satisfatório. Mostra ainda dificuldades ao nível de leitura e auditivo. É portadora de um estilo de aprendizagem mais aproximado ao cinestésico dada a sua facilidade em dominar passagens difíceis após experimentação e repetição (que em estudo chega a ser exaustiva). Possui também dificuldades em demonstrar com instrumento a ligação expressiva à música, apesar de a compreender (Beheshti, 2009), sobretudo em passagens onde a agógica é subentendida e não escrita. A mudança de atitude quanto à confrontação com as dificuldades (de um estudo, obra, exercício, etc.) poderia potenciar a sua produtividade pois tal entra em colisão com os seus pontos fortes de aprendizagem.

Tecnicamente, a aluna possui um bom som que apenas decai no seu registo agudo por falta de uso correcto do ar. É portadora de uma boa postura, apenas um pouco afectada pela sua fisiologia em que o maxilar inferior é ligeiramente recuado, originando algumas inconsistências na estabilidade da emissão do ar. Necessita de melhorar muito a sua percepção de auto-eficácia no estudo individual por forma a adoptar comportamentos que lhe permitam lidar com a quantidade e nível de exigência do trabalho que lhe é pedido neste grau de ensino (Bandura, 1978).

Dia da semana: Quinta-feira

Horário da aula: 8h30 – 10h

Local da aula: instalações da AMO

2.3 Descrição das aulas leccionadas

Ao longo do ano lectivo 2017/18, foram leccionadas 60 aulas na EMLAMR e 30 aulas na AMO. Para estas actividades lectivas, foram desenvolvidos os Planos de Aula, constantes no Anexo xx, em concordância com os Programas da Classe de Trompete de cada uma das instituições e tendo em conta as conquistas semanais de cada aluno.

2.4 Actividades Extracurriculares

Os alunos participaram em várias actividades, em conformidade com as orientações programáticas de ambas as instituições, discriminadas na Tabela 1.

Tabela 1: Actividades extracurriculares desenvolvidas pelas alunas.

Actividades desenvolvidas na AMO	Actividades desenvolvidas na EMLAMR
Audições da classe de trompete	Audições da classe de trompete
Audições Gerais	Audições Temáticas / Gerais
Concurso Interno de Interpretação	Agrupamento de música de câmara (Quarteto de Trompetes)

3. Análise Crítica da Actividade Docente e Reflexão Final

3.1 Nível de Consecução dos Objectivos

O trabalho desenvolvido com os três alunos em análise, decorrido no ano lectivo de 2017/2018, revelou-se bastante desafiante e enriquecedor, sobretudo pelo facto de se tratar de um conjunto díspar no que toca às características pessoais e pedagógicas de cada um.

Na generalidade, o trabalho planeado e proposto a cada aluna foi cumprido, sobretudo no caso das Alunas 1 e 2. Contudo, o caso da Aluna 3 revelou ser bastante mais complexo, na medida em que vários factores exteriores à prática pedagógica se intercalaram no seu percurso académico, o que culminou num rendimento ainda mais heterogéneo do que o apresentado acima. Isto levou a que, no fim do ano lectivo, a aluna apenas cumprisse objectivos mínimos para a progressão de ano (houve mesmo necessidade de reduzir a quantidade de reportório a abordar) e até que ponderasse a não frequência do ano seguinte de modo a poder integrar o mercado de trabalho.

A grande maioria da organização temporal das aulas foi respeitada, havendo apenas pequenas mudanças por motivos de força maior, tanto da parte dos alunos como da parte do docente.

3.2 Facilidades e Dificuldades Sentidas

Durante a actividade lectiva, são vários os objectivos a atingir e os obstáculos que se impõem a qualquer docente. A experiência aqui reflectida não foi diferente e apresentou desafios bastante variados ao docente no cumprimento das suas funções, tanto mais tratando-se do 3.º ano lectivo que o mesmo leccionou.

De um modo geral, as facilidades sentidas no decorrer do presente estágio encontram-se sobretudo nos aspectos mais técnicos da profissão, tais como o trabalho de evolução e resolução de problemas de cada aluno, através de exercícios de técnica de base do instrumento, a evolução e correcção de aspectos musicais através da literatura onde se incluem estudos e reportório, entre outros.

As aulas ministradas à Aluna 2 incluem-se também neste grupo, uma vez que, ao longo do ano, evoluiu bastante na sua capacidade de comunicação, tornando-se muito mais dialogante. Isto permitiu uma visão alargada sobre as suas dificuldades e necessidades, o seu estudo e os pontos que lhe conferiam maior ou menor motivação. Como aluna

exemplar que é, esta melhoria representou um incremento do seu rendimento e subsequente evolução técnica e musical.

No campo das dificuldades, inserem-se aquelas que se relacionam com factores mentais e/ou externos à prática lectiva.

No caso da Aluna 1 o docente não conseguiu, até ao momento, compreender a origem da sua baixa autoconfiança, o que por várias vezes a leva simplesmente a desistir de uma tarefa (performance de um estudo, por exemplo) ainda antes de a tentar iniciar, mesmo estando esta totalmente dentro das suas capacidades técnicas.

Por fim, a situação da Aluna 3, cujas causas do baixo rendimento académico se relacionaram, em grande parte, com a interferência de situações financeiras e sociais cujas resoluções se encontravam fora do alcance do responsável da disciplina, sendo conhecidas e acompanhadas pela AMO na pessoa do seu Director Pedagógico.

3.3 Formação Contínua e Desenvolvimento Profissional

A actividade docente, além de uma das mais nobres, é também uma das mais difíceis e exigentes para os que a exercem. Isto porque acarreta uma responsabilidade muito grande quanto à formação, tanto técnica como pessoal, dos alunos que cada professor tem a seu cargo. Num mundo onde o conhecimento está em rápida expansão, torna-se impraticável para cada indivíduo estar bem informado sobre todas as áreas. A maioria das sociedades responde a este problema encorajando os seus indivíduos a especializarem-se mas ainda hoje em dia os profissionais se debatem para se manterem actualizados nos seus campos de actuação (Lehmann et al., 2007).

No entender do autor deste relatório, o estágio aqui descrito e analisado representa uma fonte muito importante de conhecimento e contribuição para a sua formação. As fases de planeamento, execução e reflexão sobre as aulas ministradas exigiram a sua máxima atenção e meticulosidade no processo, de forma a adquirir conhecimento relevante para atender às necessidades de cada aluno numa base semanal, obrigando à revisão e mudança de algumas crenças e conhecimentos relativos ao ensino. O desafio tornou-se acrescido pois um estágio feito em exercício compreende uma maior autonomia da parte do estagiário e, conseqüentemente, uma maior possibilidade de erro da parte deste, que contou desde sempre com o apoio incondicional e conselho inestimável dos Professores Cooperantes tanto da AMO como da EMLAMR para que tal não acontecesse.

Na demanda de constante crescimento e actualização da informação ao seu dispor, ao longo do ano o autor procurou actividades que o enriquecessem a nível profissional e pessoal, participando por exemplo no Masterclass ministrado pelo prof. James Thompson (na Escola Superior de Música de Lisboa) e no Festival Internacional de Trompete do Algarve, com o objectivo de se prover de mais e melhor conhecimento que possa servir na sua missão de docente.

PARTE II

Investigação

4. Proposta de metodologia de estudo específica para preparação de performance em trompete: “A Técnica dos Seis Passos”

4.1 Descrição do Projecto de Investigação

Assistimos, hoje em dia, a uma evolução muito rápida da sociedade, das ferramentas ao seu dispor, tanto para trabalho como para lazer, e das várias áreas do conhecimento. O tecido mais jovem dessa sociedade, de forma a acompanhar a evolução dos tempos, é confrontado com diversos desafios cada vez mais cedo na sua vida. Um desses desafios é a gestão do tempo, seja para estudar, para praticar uma actividade desportiva ou uma actividade artística, para estar com a família ou simplesmente para descansar. Assistimos a uma apropriação cada vez maior, por parte das escolas do ensino regular, deste activo valioso, seja com horários extensos de aulas ou com a multiplicação por várias disciplinas de trabalhos extra-aula. Isto leva a uma dificuldade crescente em conciliar as outras actividades de forma equilibrada, sobretudo quando, no caso da actividade artística musical, é requerido um esforço diário de aperfeiçoamento, de forma a dominar a execução de um instrumento.

A missão de um professor de qualquer área vai além da simples transmissão de conhecimento. Tão ou mais importante do que a mera transmissão é providenciar aos alunos ferramentas que os possam ajudar a ser autónomos e bem-sucedidos nos seus objectivos. Isto reveste-se de uma importância ainda maior no ensino da música e em particular de um instrumento, dado que cada aluno tem o professor à sua disposição uma ou duas sessões de aula por semana e no restante tempo de estudo deve, de forma independente, percorrer o caminho que lhe foi apontado nessa mesma aula. Este tempo de estudo, para além de ser a maior fatia de tempo que o aluno partilha com o seu instrumento, pode tornar-se num factor decisivo quanto à motivação deste, na medida em que a obtenção de sucesso leva à vontade de perseguir novos objectivos, ao passo que o insucesso pode remeter para frustração e desistência.

O Projecto de Investigação aqui apresentado tem por objectivo a proposta de uma metodologia de estudo para material de performance em Trompete. Esta proposta pretende assim providenciar uma ferramenta de utilização fácil, que permita aos alunos estabelecer tarefas e objectivos a cumprir, de forma gradual, com o propósito de evitar o estudo para mero cumprimento de horário, a repetição exaustiva e criadora de erros persistentes e o desperdício de tempo e energia, em suma: estudo de forma incorrecta.

We have all heard the old adage “practice makes perfect,” but this isn’t necessarily true. Some students simply don’t know what or how to practice, so they practice incorrectly. Others, who may lack motivation and merely practice because they are required to do so, also practice incorrectly much of the time. Mindless repetition while watching the clock is usually harmful, because it reinforces performance errors. Such waste of human time and energy must somehow be avoided.¹ (Kohut, 1992)

4.2 Motivações e Objectivos

A vontade de que o Ensino fosse pelo menos uma parte do meu percurso musical esteve sempre presente. Foi majorada quando, após muitas dificuldades (técnicas, de organização do tempo por grande parte do percurso académico na área ter sido enquanto trabalhador-estudante, entre outras), se cruzaram comigo professores que me guiaram com sabedoria até aos objectivos que definimos em conjunto. Assim, quis um dia poder representar para os alunos que tivesse o mesmo que estes tinham representado para mim.

Ao terminar a Licenciatura, fui convidado a ocupar a posição de professor da Classe de Trompete em duas escolas do EAE, a EMLAMR (minha antiga escola) e a AMO. Uma vez chegada a hora de assumir o cargo cheguei à mesma conclusão que muitos outros colegas e percebi que me encontrava preparado para tocar, mas muito pouco preparado para ensinar. Isto levou a uma reflexão mais profunda: como transmitir conhecimento e ferramentas aos meus alunos de forma a levá-los a seguir um caminho seguro e correcto no domínio do seu instrumento e no cumprimento dos objectivos traçados pelos programas? Uma das conclusões tiradas foi a de que deveria, acima de tudo, ensinar como estudar pois essa iria ser a maior fatia de tempo que (supostamente) cada um iria passar a tocar. Muito deste tempo é passado no aperfeiçoamento de material de performance, ou seja, todo o material que, não se tratando de meros exercícios técnicos, contém “a música”, portanto estudos e obras musicais. Material esse cuja execução de partes, ou do seu todo, faz permanentemente parte do percurso de qualquer estudante de música pois, afinal, trata-se do produto final a apresentar, ou de um veículo para melhorar o rendimento deste (no caso dos estudos).

¹ Todos já ouvimos o velho provérbio “a prática leva à perfeição” mas isto não é necessariamente verdade. Alguns alunos simplesmente não sabem o que ou como estudar, então estudam incorrectamente. Outros, que podem não ter motivação e apenas estudam porque são obrigados a fazê-lo, também estudam incorrectamente a maior parte do tempo. Repetição descuidada enquanto se olha para o relógio é normalmente nociva porque reforça erros de performance. Tal desperdício de tempo e energia humanos devem de alguma forma ser evitados. (Kohut, 1992)

Após a leitura de várias publicações, a frequência de várias masterclasses e a absorção do conhecimento transmitido pelos meus professores enquanto estudante, tomei a resolução de tentar sistematizar as ferramentas que utilizava no meu próprio estudo e que, muitas vezes, poupavam muito tempo e erros na montagem de material para apresentação. Nessa altura nasceu apenas uma parte do que é apresentado neste documento. Seis passos a cumprir em cada frase ou excerto musical que tornavam o trabalho no seu todo mais fácil e mais rápido. Ao longo do tempo, estes tornaram-se apenas parte de um sistema mais completo que poderia vir ajudar alunos a rentabilizar o seu tempo e a saber exactamente o que deveriam fazer em cada etapa desde a recepção de uma partitura nova para estudar até à sua apresentação em aula, audição ou prova. A motivação e o objectivo desta investigação fundem-se na esperança de poder ser parte da solução para alguns problemas dos alunos, de forma que, através do seu próprio sucesso, construam e solidifiquem o seu gosto pelo seu instrumento, o Trompete, e a Música que com ele podem fazer.

4.3 Revisão da Literatura

Daniel Coyle (2009) no seu livro intitulado *The Talent Code* que, em 3 capítulos – *Deep Practice*, *Ignition* e *Master Coaching* – nos apresenta os elementos convergentes necessários à criação da perícia em áreas tão diversas e, ao mesmo tempo semelhantes, como o desporto e a música.

Daniel L. Kohut (1992) no seu livro *Musical Performance: Learning Theory and Pedagogy* reúne em 12 capítulos diversas formas de aprendizagem, com contextualização fisiológica e psicológica. Este autor publicou ainda (1973) o livro *Instrumental Music Pedagogy*, no qual convida desde o professor ao músico principiante a dar importância à performance artística em conjunto com o domínio técnico do instrumento. Ao longo dos seus 8 capítulos, aborda temas como o ensino de notação musical, articulação, fraseado, interpretação e aquisição de técnicas de performance.

Ericsson *et al* (1993) publicam o artigo *The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance*, onde descrevem o termo *deliberate practice*² pela primeira vez, isto é, estudo orientado para objectivos, estruturado e esforçado. Referem ainda a importância deste tipo de estudo para a obtenção de melhores resultados nos objectivos propostos.

² Estudo deliberado

Frank Gabriel Campos (2005) publicou *Trumpet Technique*, onde alia a anatomia e fisiologia humanas à técnica de trompete, nomeadamente a cavidade torácica e oral, bem como o mecanismo de respiração, entre outros. O capítulo final desta obra contém o que o autor designa por Carta aos Seus Alunos, onde partilha conselhos e dicas para este público-alvo.

Janet Mills (2007) aborda temas relacionados com o ensino instrumental do ponto de vista do professor e do aluno, desde o porquê de aprender/ensinar um instrumento até às melhores formas de estudo no seu livro *Instrumental Teaching*.

Kristian Steenstrup aborda em duas obras os dois tipos de mecanismos envolvidos na prática instrumental: em *Teaching Brass* (2007) dá ênfase aos mecanismos corporais e físicos e em *Blow Your Mind* (2016) foca-se nos mecanismos psicológicos da aprendizagem dos instrumentos de metal.

Susan Hallam (2006) no seu livro *Music Psychology in Education* menciona ao longo de 12 capítulos diversos aspectos da educação em música, tendo mesmo um capítulo dedicado à motivação e outro alocado à aprendizagem pela prática.

4.4 Contextualização

4.4.1 Alunos e Professores de Música

O ser humano entra em contacto com a música através da produção, recriação ou simplesmente pela audição. Contudo, a intensidade com que nos envolvemos nas diferentes actividades varia. Todos somos, antes de tudo, ouvintes, mas nem todos criamos ou recriamos música. Como ouvintes estamos à mercê dos estímulos acústicos que nos rodeiam; muitas vezes interpretamos estes como incómodos mas de forma geral, a música cria emoções positivas. Os executantes poderão ter questões diferentes no que toca às capacidades envolvidas e à situação de performance. Necessitam de aprender a música seja pela notação escrita ou de ouvido, estudar e refinar a performance e até memorizar. Mais, na hora da performance, precisam de lidar com o nervosismo enquanto interagem com outros músicos e com o público. Os professores têm ainda um papel extremamente importante no desenvolvimento das capacidades musicais. Através do ensino garantimos a continuidade histórica da música, seja pelo canto e transmissão de música popular à geração seguinte, seja pela instrução formal de um músico em técnicas avançadas de um instrumento (Lehmann et al., 2007).

A maioria de nós deseja aprender um instrumento musical mas poucos efectivamente levam este desejo à sua conclusão. Dentro destes, menos são os que abraçam as

carreiras profissionais nesta área. Mas o que leva alguém de facto a ter aulas de um instrumento musical? Diz-nos Mills (2007) que pode ser por razões sociais ou culturais, para ficar mais próximo de tocar a sua música preferida, para atingir o sonho de ser um grande músico ou apenas para se divertir.

A razão primária para que os alunos precisem de professores é a existência de alguém que os ensine a ensinarem-se a si próprios. Infelizmente vemos muitos professores nas aulas e ensaios a apresentarem detalhadas palestras verbais sobre conteúdo musical com pouca ou nenhuma instrução sobre como aprender e aplicar tal informação. Em particular, na aprendizagem de capacidades de performance musical, os alunos precisam de ser fornecidos com estratégias concretas (procedimentos de estudo) para estudo em casa (Kohut, 1992). É então necessária uma forma de sintetizar e resumir este tipo de procedimentos e informação de forma a uma melhor assimilação por parte dos alunos.

Existem duas abordagens básicas ao ensino:

1. Ensino pela demonstração, no qual os alunos aprendem imitando o professor;
2. Ensino analítico, onde os resultados individuais da performance são analisados e explicados pelo professor em termos minimamente científicos.

Ocasionalmente os professores são classificados como sendo basicamente de um tipo ou de outro. Isto não quer dizer que uma abordagem seja necessariamente superior ou inferior que a outra; os estudantes podem retirar benefícios em grande medida de ambos os tipos de professor. No entanto, diz-nos Kohut (1973) que os melhores professores são os que conseguem integrar os dois tipos de abordagem no seu estilo de ensino.

A prevenção de erros em performance musical deve ter o seu início durante a aprendizagem na infância e adolescência. Os professores têm a responsabilidade de fornecer aos seus alunos o conhecimento e capacidades para superar medos e receios, empregando estratégias de autogestão e evitando comportamentos e pensamentos disfuncionais e condicionamento negativo (Altenmüller & Ioannou, 2016).

Ver o ensino como um trabalho que providencia apenas uma compensação monetária não é, de longe, a única razão para se ser professor de um instrumento. Não menos importante que isso é a excitação provocada pela partilha do amor à música com outros, o esclarecimento que é trazido à forma de tocar do próprio através da análise e planeamento de soluções para os problemas na execução dos outros e na contribuição

individual feita em prol do desenvolvimento e rejuvenescimento do mundo da música (Mills, 2007).

4.4.2 Mecanismos corporais, psicológicos e fisiológicos envolvidos na aprendizagem da música

4.4.2.1 O processo natural de aprendizagem

O processo natural de aprendizagem, aplicado quando aprendemos a andar e falar, envolve o uso de imagens mentais, imitação e tentativa e erro como métodos primários de aprendizagem. Envolve ainda o uso do feedback corporal para a detecção e correcção de erros de execução. O conceito de imagem mental implica usar a imaginação para criar a ideia, o que em termos de execução motora se traduz em criar o diagrama da tarefa ou objectivo específico. A imitação passa por traduzir as imagens mentais em execução. No caso da performance musical, é apenas a tentativa de duplicação dos resultados obtidos por outrem através de tentativa e erro, ou seja, fazer ajustes adequados através da repetição até ao alcance do objectivo (Kohut, 1992).

Este processo de aprendizagem encontra-se bastante activo em idade infantil mas, à medida que envelhecemos, vai degenerando e em alguns casos deixa mesmo de existir. No entanto, a execução por tentativa e erro e por imitação é algo que nunca esquecemos de como se faz. Aprendemos através de acções, a experiência, e esta, por vezes, é a única forma que temos realmente de aprender. A tentativa e erro é, nestes casos, a única forma de obter experiência pessoal e directa. Podemos reaprender a usar este processo da seguinte forma (Kohut, 1992):

1. Programar a mente com imagens mentais de boa qualidade;
2. Aprender a focar no objectivo de performance e não no processo;
3. Usar estudo por imitação e tentativa e erro;
4. Usar o feedback corporal para detecção e correcção de erros de performance.

Para a execução de uma nova tarefa cognitiva, devemos encontrar uma maneira de conectar e refinar processos e representações para que sejam geradas as operações externas e internas em resposta a combinações relevantes de estímulos. Esta nova organização da mente e das associações que são geradas, ou seja, uma nova tarefa, é inicialmente adquirida através de certas combinações de instrução, imitação e tentativa e erro; posteriormente apurada e otimizada através de prática e feedback. Algures nesta trajetória, é construída uma representação da tarefa na memória processual, que pode posteriormente ser requisitada sem a necessidade da reaprendizagem da tarefa a

partir do zero (Monsell & Graham, 2021). Como em todas as tarefas complexas, estas não são compreendidas por áreas cerebrais isoladas, mas dependem das várias ligações e interações estabelecidas dentro e entre diferentes áreas do cérebro durante o estudo (Altenmüller & Ioannou, 2016). Novas capacidades complexas são então ensinadas de melhor forma quando se parte do todo para as partes e de volta para o todo, ou seja, síntese-análise-síntese (Kohut, 1992). Em música, o planeamento e a aprendizagem através da experiência e do estudo são acompanhadas por desenvolvimento e alterações, que não têm apenas lugar nas redes neuronais cerebrais como resultado do reforço das ligações mas também na sua estrutura macroscópica (Altenmüller & Ioannou, 2016). Segundo Arnold Jacobs, citado por Kohut (1992):

The focus of our teaching should be on training the performer's brain. We can't really train the muscles; we train the brain, which controls the muscles. To accomplish this we need to study nervous stimuli more so than the body mechanism itself.³

Se repetirmos um acto de movimento ou performance específico vezes suficientes de uma determinada forma, estas sensações físicas vão eventualmente estabelecer-se a si próprias como um padrão de memória. Uma vez estabelecidos, tais padrões ajudam-nos a reavivar e duplicar um movimento por demanda em futuras performances. Isto leva a uma programação mental com imagens de percepção (memória cinestésica), que vai de encontro aos objectivos do executante (Kohut, 1992). No entanto, este processo físico deve estar enquadrado com a ergonomia e consciência corporal do aluno, para não levar a cansaço e exaustão. Deve existir economia de movimento, onde apenas os músculos necessários e não mais do que estes são utilizados, sempre em simetria, ou seja, onde ambos os lados do corpo se encontram em equilíbrio e interacção. Uma parte indispensável de uma execução musical ergonómica é a existência de pausas no estudo, o que envolve consciência corporal, o conhecimento sobre o corpo e os seus sinais. Esta consciência permite o bom uso das articulações do corpo, que trabalham melhor em posições intermédias da sua extensão. Para isto, é necessária ainda uma boa condição física, pois ser músico requer resistência e também é necessário manter cuidados com a audição, pois os níveis sonoros são da responsabilidade de todos (Schenk, 2000).

Alguns autores apresentaram uma combinação de capacidades necessárias ao sucesso, que envolvem três áreas: as capacidades de percepção, as capacidades

³ O foco do nosso ensino deve ser no treino da mente do executante. Não conseguimos treinar os músculos; treinamos a mente, que controla os músculos. Para conseguirmos isto, necessitamos de estudar os estímulos nervosos mais do que o próprio mecanismo corporal.

cognitivas e as capacidades motoras. As capacidades de percepção implicam as capacidades utilizadas na obtenção de informação estrutural e social, incluindo sinais não-verbais; as capacidades cognitivas compreendem a memória, a tomada de decisão, o reconhecimento de padrões, entre outros; as capacidades motoras envolvem as funções músculo-esqueléticas, cardiovasculares e respiratórias, a criação de movimento, bem como controlo dos níveis de tensão e relaxamento. É então plausível presumir-se que diferentes famílias de instrumentos exijam conjuntos de capacidades específicos, tendo em consideração as diferentes exigências resultantes das diferentes formas de produção de som e de performance (Papageorgi & Welch, 2014).

4.4.2.2 Cinestesia

A cinestesia é parte integrante deste processo natural de aprendizagem, não precisa de ser adquirida, já a possuímos naturalmente. O que é necessário fazer é aumentar a consciência que o aluno tem dela e assim utilizá-la da forma mais eficiente na aprendizagem e na performance. O aumento da consciência cinestésica é feito através da acalmia da mente; isto é possível quando existe a convicção de que é válido e apropriado confiar no corpo. Quando isto estiver dominado, o aluno passa a estar apto a atingir um estado de concentração elevado, o que lhe permite estar em sintonia com o feedback cinestésico. Uma técnica específica que pode ser aplicada para fomentar o aumento da consciência cinestésica é o uso do estudo lento. Este permite que o aluno se concentre sobre o que se está a passar no seu corpo, levando a um aumento da consciência sobre isso. Além disto, o professor pode ainda levar a este aumento de consciência sobre a sensação cinestésica de duas formas: ajudando a alcançar um estado de concentração relaxada; reforçando as sensações cinestésicas experimentadas durante uma performance precisa, através de comentários que as confirmem e promovam a recordação dessas sensações, por exemplo. O uso do reforço cinestésico não é novidade no que toca ao ensino da música. Este mecanismo é usado por muitos professores frequentemente, quase de forma instintiva, sem que estes saibam exactamente o que é. Porém, é importante que o professor saiba que pode ser prejudicial tentar descrever ao aluno ou a outra pessoa uma sensação cinestésica específica sem que estas pessoas nunca as tenham sentido. Trata-se de algo que alguém apenas identifica ou compreende depois de ter experimentado. Na aprendizagem cinestésica, como em todos os outros tipos de aprendizagem, a experiência deve estar antes da teoria (Kohut, 1992).

Para detectar e corrigir erros de execução, usamos os cinco sentidos (olfacto, tacto, visão, audição e paladar) mas também a cinestesia e o mecanismo de equilíbrio

corporal. Estes permitem-nos monitorizar e avaliar a execução que estamos a levar a cabo mas também dar-nos informação da nossa disposição física no espaço que nos envolve (Kohut, 1992). Isto é de particular importância no caso da aprendizagem de um instrumento, já que a coordenação motora de um músico é altamente complexa e tem lugar num grau muito elevado de precisão espaciotemporal (Altenmüller & Ioannou, 2016; Jabusch et al., 2009). Assim, o uso de estratégias bem-sucedidas para a aquisição e manutenção da coordenação motora e capacidades musicais é de vital importância (Jabusch et al., 2009). Uma destas estratégias poderá passar pelo uso da voz como sendo o instrumento mais estreitamente ligado ao ouvido musical. A capacidade de cantar uma frase musical correctamente antes de a tocar é crítica, pois é pouco provável que um executante consiga reproduzir uma boa frase musical a menos que a sua concepção dela seja clara no seu ouvido musical (Kohut, 1992). Estes processos utilizados sob a forma de solfejo rítmico e rezado vão ajudar o aluno a criar uma boa imagem mental sobre esta parte do produto final a ser executado. Assim, aliando o processo de fala à audição, é criado um feedback muito preciso sobre os efeitos do movimento, num período de tempo menor do que o feedback cinestésico e visual (Altenmüller & Ioannou, 2016). Outra estratégia que pode ser implementada é o feedback aumentado, informação sensorial recebida pelo aluno que amplifica os outros tipos de feedback corporal. O tipo mais comum é o feedback verbal fornecido pelo professor, mas existem outros, principalmente na forma de auxiliares audiovisuais. Provavelmente os tipos de feedback aumentado mais usados pelos professores de música são o espelho e o metrónomo, mas podem aqui ser incluídos a utilização de gravações de referência e gravadores de vídeo/áudio para que o aluno se grave a trabalhar o material de performance. As gravações de referência podem ser usadas como meio de estudo de uma determinada obra no processo de aprendizagem desta. Uma vez razoavelmente dominada a obra, os alunos podem gravar-se a si próprios para que possam formar uma auto-avaliação. Quando estiver adquirido o conceito ou padrão de qualidade da performance através da audição repetida de uma ou várias gravações de referência, os alunos deverão ser capazes de formar comparações inteligentes entre o modelo e a sua própria performance. Neste contexto, o gravador poderá ser o recurso de ensino e aprendizagem mais valioso do músico. Sabendo que a essência do aperfeiçoamento da performance tem por base o conhecimento de como estudar e o uso de procedimentos de detecção de erros e correcção fiáveis, é de fulcral importância que a abordagem de estudo por tentativa e erro por parte do aluno seja feita com a compreensão de que os erros são naturais e inevitáveis, especialmente nos primeiros estágios de aprendizagem (Kohut, 1992). Além disso, no enquadramento da música erudita, que é escrita e disponibilizada em partituras, os parâmetros-alvo estão

precisamente definidos, nomeadamente precisão temporal (pulsação, ritmo, balanço correctos, entre outros) e precisão espacial (dedilhação correcta e qualidade de som) (Altenmüller & Ioannou, 2016).

Em contexto de aula, um dos objectivos deve ser o envolvimento musical do aluno. A instrução prévia à tentativa de o aluno executar uma tarefa atribuída pode ser empregue de três formas: demonstração performativa por parte do professor, indicações verbais simbólicas e instrução verbal literal. Destas, a demonstração performativa deve ser a preferencial, o que requer que tanto o aluno como o professor toquem. Apesar de parecer uma experiência simples, esta pode ser levada pelos alunos para a sua vida pois, ao tomar o exemplo do seu professor, que tem atenção e ponderação no seu som, tornar-se-ão mais atentos a esta componente. Este foco na qualidade sonora ajuda os alunos a concentrarem-se no que ouvem invés do que apenas na coordenação dos seus gestos e instrumentos (Kohut, 1992; Mills, 2007).

Apesar de tudo, tocar música está frequentemente ligado a emoções altamente positivas, a sensações de alegria, satisfação e a fortes reacções fisiológicas, conhecidas como respostas relaxantes⁴. Estas qualidades estão associadas a um aumento das adaptações plásticas do cérebro e podem até levar a uma espécie de comportamento aditivo, levando jovens músicos a estudar em excesso, ignorando os sinais de aviso por parte do corpo, tais como fadiga e dor músculo-esquelética (Altenmüller & Ioannou, 2016).

4.4.2.3 Respiração e articulação

Não há dúvida que a respiração é vital para uma boa produção sonora. É, de facto, a fonte da vibração provocada nas cordas vocais, na embocadura dos instrumentos de metal e nas palhetas dos sopros de madeira. Sem esta, obviamente, não poderia existir vibração, logo não poderia existir som e sem uma boa função inalatória e expiratória, a boa produção sonora é impossível. Além disso, a maneira como o executante utiliza a respiração afecta directamente diversos aspectos da expressão musical tais como intonação, articulação, vibrato, dinâmica, fraseado, acentuação, entre outros. Assim sendo, a respiração correcta é um requisito essencial a uma boa performance, uma vez que afecta praticamente todos os aspectos da produção sonora e da expressão musical. Na verdade, a fonte da maioria dos problemas de som pode ser rastreada directamente

⁴ *Chill responses*, no original.

ao aparelho respiratório, mesmo quando os sintomas mais óbvios do problema se manifestam noutra lugar (Kohut, 1992).

Na execução de instrumentos de sopro, os métodos necessários para o uso do sopro variam consideravelmente, dependendo do tipo de instrumento, além das diversas necessidades performativas que se impõem ao executante, mediante o que se encontra a interpretar. Relativamente à expiração há dois princípios gerais a reter (Kohut, 1992):

1. Tal como na boa inalação, deve existir uma passagem totalmente aberta (sobretudo garganta aberta e maxilar relaxado) pela qual o ar deve poder mover-se sem qualquer restrição. Uma forma de conseguir isto é aconselhando o aluno a exalar usando sílabas como “Tó”, “To” ou “Tá”;
2. A caixa torácica deve-se encontrar sem restrição de movimento enquanto o diafragma relaxa, de forma a manter um fluxo de ar contínuo a partir dos pulmões; também chamado de bom suporte respiratório, deve acontecer deixando o aparelho respiratório funcionar da forma o mais natural possível.

Os fonemas usados, tanto mentalmente como fisicamente, devem corresponder à articulação desejada, trazendo deste modo o controlo da língua e da articulação para o quadro da sua execução (Steenstrup, 2007). Para o desenvolvimento de uma articulação clara, o aluno pode usar a letra T, adicionando a letra H após a vogal muda utilizada para veicular o ar emitido, de forma a realçar o fluxo deste, para que não haja a criação de resistência desnecessária (Steenstrup, 2016). Arnold Jacobs recomendava que o instrumentista de sopro utilizasse a sua articulação da mesma maneira que o faria ao falar, para que a sua consciência controle o discurso e os reflexos controlem a língua. De igual modo, Vincent Cichowicz apontou a fala como tendo um papel fulcral na ligação com as formas de articulação (Steenstrup, 2007). O desenvolvimento de uma articulação de qualidade é um dos aspectos mais importantes na execução dos instrumentos de metal, sendo que a língua tem uma função importante neste tipo de instrumentos: marcar o ritmo (Shuebruk, 2003).

Estes processos devem acontecer sempre com o foco no objectivo da performance musical e não no processo fisiológico (Kohut, 1992). Dentro do conceito pedagógico de Arnold Jacobs “Song and Wind”, ao invés de ser tentada a manipulação dos músculos respiratórios como maneira de ganhar controlo sobre a respiração, o executante deve direccionar-se de forma consciente para o produto final, permitindo que as estruturas cerebrais responsáveis implementem e coordenem os movimentos musculares desejados. O instrumentista sopra ar a partir dos lábios e, nessa perspectiva, o sistema

respiratório é levado ao controlo (Steenstrup, 2007). A língua, os lábios e o mecanismo de respiração são o arco dos instrumentistas de sopro e muita da técnica de articulação limpa e fraseado dependem da habilidade do instrumentista de coordenar os músculos individuais que os controlam (Kohut, 1973).

4.4.3 Estudo deliberado

O estudo deliberado é definido como o tempo gasto numa actividade altamente estruturada com a intenção de melhorar a performance pessoal num domínio específico e difere em conteúdo tanto do conceito de trabalho como do de diversão (Rink, 1995; Ruthsatz et al., 2008). A quantidade e a qualidade do estudo é um assunto que deve ser abordado tendo os estudantes de instrumentos musicais como público-alvo, sendo que hábitos de estudo eficientes devem ser desenvolvidos em concordância entre estes e os seus professores, para posterior implementação pelos primeiros (Ozmentes, 2012).

No caso dos alunos de música, a prática regular e disciplinada é considerada um factor importante para o sucesso. Alguns psicólogos acreditam mesmo que a perícia na música, entendida amplamente como a perícia aplicada ao instrumentista, é desenvolvida através de estudo deliberado prescrito ao longo dos anos (Ericsson & Smith, 1991). Outros autores entrevistaram músicos de renome e identificaram determinadas características psicológicas entendidas como facilitadoras de excelência na performance musical. Estas incluem características genéricas, como a dedicação, o planeamento e o compromisso, bem como as aplicações específicas destas (Papageorgi & Welch, 2014). Estudos mais recentes, contudo, debruçaram-se sobre a qualidade da prática, em particular sobre performances executadas de memória por músicos. Uma parte focou-se na dimensão em que os músicos aprendiam excertos de uma obra, juntando-os depois. Aaron Williamson e Elizabeth Valentine (2000) pediram a 22 pianistas que aprendessem uma de quatro obras de J.S. Bach, concluindo que os que obtiveram performances de maior sucesso foram os que trabalharam em segmentos mais longos desde uma fase inicial, não havendo diferença entre pianistas básicos ou avançados. Mills (2007), não obstante, interroga-se se deveremos ensinar os alunos a tocar segmentos de obras mais longos desde o início do estudo. A resposta que ela encontra é tanto sim como não. 'Sim' porque os alunos que conseguem tocar trechos mais longos de uma obra encontram-se mais bem preparados para produzirem uma performance mais coerente e convincente. 'Não' porque esta abordagem pode-se tornar negativa na medida em que os alunos podem repetidamente tocar passagens com erros pelo meio da sua execução. Isto é sinónimo de aprender uma obra de forma incorrecta. Uma das lições retiradas desta investigação é a de que os alunos devem ser

encorajados a estruturar o seu estudo de forma que os erros sejam rapidamente erradicados e, após isso, sejam ensinados a aumentar os segmentos em estudo assim que possível. Os investigadores contabilizaram ainda o tempo total despendido no estudo dos pianistas. Sem surpresa, os alunos que estudaram obras mais avançadas despenderam mais tempo a trabalhá-las. Contudo, os instrumentistas mais avançados também estudaram de forma mais económica; necessitaram de menos tempo de estudo 'por nota' do que os seus pares. Tinham aprendido como trabalhar de forma mais eficiente. Os alunos mais avançados possuíam também estratégias de memorização mais eficientes.

A performance, por norma, não envolve repetição nem está directamente relacionada com a aprendizagem. Mostra os resultados combinados do estudo, incluídos num contexto gestaltista (a grande e completa imagem musical). É a forma de expressar ideias musicais, frequentemente feito para uma plateia (Kohut, 1992). Em suma, é o corolário de todo o trabalho que o aluno leva a cabo desde que lhe é entregue determinado material de performance até à apresentação deste, nos mais variados contextos. Este estudo envolve com frequência a análise de partes individuais do todo, mas mesmo nesta análise, o foco deve ser no objectivo desejado ao estudar uma parte e não na forma como o aluno vai atingir esse objectivo. No que respeita à performance, o objectivo é apenas um – fazer música. Uma vez dado o tempo suficiente, a paciência e a utilização de um estudo inteligente, a consistência e a precisão da performance irão ver melhorias ao longo do decorrer da aplicação desta metodologia. Um bom professor pode ajudar substancialmente os alunos, mostrando-lhes como devem estudar de forma inteligente. Em boa verdade, o ponto central das aulas iniciais deve ser na transmissão aos alunos de como estudar (Kohut, 1992).

Ao mesmo tempo que a memória, a retenção, a repetição, o estudo e a experiência são de fulcral importância para a aprendizagem, o elemento de aprendizagem fundamental para a mesma é a motivação. Todos os músicos sabem que, para se cantar ou tocar, deve-se estudar, mas muitas vezes os alunos não o fazem de livre vontade. Temos então de conseguir estimular a motivação destes. O melhor motivador deverá ser a música por si mesma; no entanto, esta motivação poderá ser cultivada e estimulada por parte do professor. Como exemplos, o professor pode dar aos alunos objectivos de performance específicos para os quais devem trabalhar, fornecendo um sentido de propósito. Tentar ensinar muito de uma só vez irá conduzir a confusão e frustração na maior parte dos casos ou mesmo a aflição noutros. O professor pode ainda agendar

performances públicas suficientes para que os alunos tenham sempre um objectivo concreto para estudar e melhorar (Kohut, 1992).

Se o aluno não tem nenhum objectivo quando inicia o estudo, pode distrair-se e não conseguir atingir a meta proposta, levando a dificuldade na obtenção de eficiência no estudo e posterior dificuldade na progressão, apesar do tempo despendido a estudar (Ozmentes, 2012). Foi constatado que alunos de instrumento de sopro que estudaram uma obra com estudo estruturado e supervisionado obtiveram uma performance melhor do que os seus pares a quem foi dada liberdade quanto ao seu estudo. Os primeiros utilizaram técnicas como iniciar o estudo de forma lenta e com aumento gradual de pulsação, dedilhação, anotação de erros e respectiva correcção das secções onde ocorrem de forma lenta. Os alunos com estudo livre, por norma, não utilizaram nenhuma das referidas técnicas (Gabrielsson, 1999). Segundo Mills (2007), os alunos deverão então estar munidos de programas de estudo equilibrados que promovam e desenvolvam a execução musical. Estes programas devem dar espaço a:

- Expressão de ideias musicais e sentimentos;
- Uso da criatividade, imaginação e intuição;
- Desenvolvimento de capacidades, conhecimento e compreensão;
- Reflexão e avaliação do próprio progresso.

Os alunos deverão conseguir atingir estes parâmetros através das áreas inter-relacionadas reflectidas na Tabela 2, baseada na informação fornecida por Federation of Music Services, National Association of Music Educators, & Royal College of Music, (2002):

Tabela 2: Parâmetros contemplados na elaboração de programas de estudo musical.

Ouvir e internalizar	Ouvir música com concentração tanto nas aulas como fora destas, construindo as suas experiências; Ter uma percepção auditiva da música a ser tocada/cantada; Reconhecer e distinguir os elementos musicais de pulsação, afinação, ritmo, tempo, dinâmicas, textura e timbre; Fazer ligação entre som e símbolos quando é utilizada a notação.
Fazer e controlar sons musicais: desenvolver a técnica	Postura e liberdade de movimentos; Timbre e intonação; Articulação e coordenação; Respiração, dedilhação, embocadura, dicção, etc.

Criar, desenvolver e interpretar ideias musicais	Improvisar de forma expressiva; Aplicar as suas habilidades instrumentais na composição; Interpretar música, desenvolvendo uma sensibilidade pessoal.
Executar música	Trabalhar a maneira de tocar/cantar de ouvido; Repetir padrões e frases musicais de forma exacta de memória; Tocar/cantar obras numa variedade de estilos com fluência, expressão e compreensão; Memorizar material de performance que aprenderam; Ler e executar música à primeira vista (quando apropriado).
Tocar/cantar com outros	Ouvir, ver, reagir e liderar; Contribuir para decisões colectivas, incluindo as que dizem respeito à interpretação.
Actuar e comunicar	Interpretar e comunicar o carácter da música; Avaliar as suas performances e levar a cabo melhorias.

Cabe ao professor a forma de introduzir o desenvolvimento destas características nos alunos. O modelo holístico, que reúne as componentes física, mental, emocional e espiritual, dá algumas indicações e exemplos de como é possível o ensino de uma obra musical. Citando Federation of Music Services et al. (2002):

- Tocar a obra para os alunos e debater com estes o resultado global;
- Analisar em conjunto a obra quanto a disposição, carácter, estilo, estrutura, por exemplo;
- Ensinar a obra aos alunos, repartindo-a em pedaços praticáveis para que a aprendizagem possa ser feita gradualmente;
- Demonstrar aspectos da obra aos alunos, como modelação de frases, marcações de expressão e encorajá-los a utilizar as suas capacidades auditivas e de leitura à medida que a obra é absorvida;
- Fazer uso e prescrever (conforme seja necessário) exercícios apropriados e escalas que ajudem os alunos a adquirir precisão técnica e controlo;
- Aferir o progresso e identificar conquistas e áreas para aperfeiçoamento de forma que os alunos possam aprender a identificar quais os aspectos que precisam de atenção, como identificar passagens mais difíceis e como fazer progressos;

- Definir objectivos de curto prazo para o estudo individual, estruturando a quantidade de tempo necessária para cobrir capacidades técnicas e musicais e estabelecendo uma rotina diária;
- Efectuar a construção mediante a fluência do aluno dentro de uma faixa temporal realística (de acordo com as necessidades individuais);
- Revisitar problemas técnicos e musicais em aula e sugerir abordagens que permitam aos alunos um estudo independente;
- Auxiliar os alunos a refinar a sua performance musical e fornecer o carácter da música;
- Sempre que possível ouvir performances musicais no mesmo estilo e debater;
- Providenciar avaliação informal e/ou formal conforme seja apropriado.

Diz-nos Kohut (1992) que a melhor altura para o uso do Estudo Mental é talvez antes da execução de um novo material de performance pela primeira vez. O aluno deve começar a executar a melodia mentalmente, descobrindo como esta deve soar rítmica, melódica e expressivamente. Deve ainda fazer a identificação de possíveis dedilhações alternativas, arcadas, marcas de respiração ou outros problemas técnicos que possam ser facilmente apurados numa fase prévia à execução. Os benefícios deste processo são inúmeros, visto que, fazendo estas conexões mentais, as primeiras impressões surgidas sobre o material tendem a ser duradouras. Um primeiro erro vai tender a persistir em futuras tentativas de estudo mas, através do uso correcto do Estudo Mental antes da execução de uma obra, pretendemos evitar esses primeiros erros ou, pelo menos, minimizar o seu número.

É opinião consensual que o estudo para uma performance deve ser organizado partindo de unidades individuais adequadas, que são posteriormente expandidas em unidades sucessivamente maiores, pois a introdução do todo é muitas vezes demasiado complexo para ser compreendido de forma adequada por muitos alunos (Gabrielsson, 1999; Kohut, 1992). O método do todo, por norma, funciona melhor quando se lida com tarefas menos complexas. Se a tarefa é muito difícil e o aluno alcança pouco sucesso na sua abordagem, esta deve ser dividida em partes. Isolam-se frases inteiras e secções, ampliadas posteriormente para andamentos inteiros e, eventualmente, toda a obra. Há então duas maneiras de o fazer: estudar cada parte separadamente e depois juntar todas de uma vez ou a abordagem por partes progressivas. Esta abordagem envolve estudar em separado as duas primeiras partes e depois juntas, estudar uma terceira parte e adicioná-la às duas primeiras, estudar uma quarta parte e assim sucessivamente (Kohut, 1992). Deve ser dada especial atenção à ligação entre estas

unidades, bem como às unidades onde ocorram erros. Este tipo de metodologia é conseguida aliando o estudo mental com a análise silenciosa, em alternância com o estudo físico (Gabrielsson, 1999).

Aliada à divisão do todo em unidades menores, uma boa técnica de performance é também desenvolvida através do exercício lento e repetitivo; com especial ênfase na palavra “lento”, por ser um ponto onde muitos estudantes falham. Estes devem ser lembrados de que antes de ser esperado que alguém corra, deve aprender a rebolar, a rastejar e só depois a levantar-se e a caminhar de forma segura. O mesmo raciocínio pode aplicar-se à técnica de performance. O professor deve evitar esperar demasiado dos alunos muito cedo. O contrário culminará na sua queda ou até mesmo em danos, que poderão interromper e até mesmo retardar progressos futuros. O estudo lento é ainda valioso na medida em que permite ao aluno ouvir e avaliar a sua performance com maior facilidade e exactidão. Ouvir música de uma forma mais lenta é o equivalente a ver um filme da mesma forma, logo abrindo caminho à percepção de pormenores, tanto positivos como de erros, que não seria possível tocando na pulsação de apresentação do produto final. Outra razão para o estudo lento é que irá permitir ao aluno maior concentração e consciência das sensações cinestésicas corporais. A recordação da sensação de algo que é executado correctamente é parte integrante da aprendizagem da percepção motora (Kohut, 1992).

Alguns procedimentos práticos que devem ser mencionados aos alunos durante a preparação da performance são:

- Ensinar a reconhecer o que devem ouvir através de demonstrações correctas e incorrectas; pedir que avaliem a sua própria prestação verbalmente, isto é, que a sua auto-avaliação deva ser um processo activo desde o início. Nas sessões de estudo individual, será requerido que o façam, ensinando-se a si próprios;
- Realçar continuamente a importância do estudo lento, com a sua utilização em contexto de aula, sublinhando ainda o valor do Estudo Mental, com demonstração do seu funcionamento. Este pode ser muito útil como substituto do estudo físico em tempos de doença, de reparação do instrumento ou de outros obstáculos a este;
- Pedir aos alunos para recorrer a um metrónomo, mostrando como trabalhar com este. Assim é assegurada a utilização do estudo lento fora do contexto de aula. Encorajar também a gravação do seu estudo e a utilização deste recurso como meio de auto-avaliação.

Estes procedimentos podem ser aplicados a todos os alunos, de todos os níveis de aprendizagem, especialmente aos que tenham menor grau de autonomia. Contudo, os conceitos envolvidos, pela sua importância, aplicam-se a todos os executantes, independentemente do seu nível de proficiência.

Uma vez chegada a conclusão do trabalho, o aluno terá de simular o momento da performance, ou seja, tocar a obra inteira sem paragens, com acompanhamento se a obra assim o exigir. O objectivo é a concentração no acto da performance em si. Este tipo de estudo é fulcral e não deve ser negligenciado pois leva a que o aluno atinja o momento da performance conhecedor de sensações fisiológicas similares às do momento de apresentação, sem efectuar mais análise, sem mais paragens e sem isolar partes onde ocorram erros sistemáticos à descrição. É necessário então que o aluno aprenda a continuar apesar de quaisquer problemas de variada ordem que possam acontecer. O seu foco de concentração deve estar no gestaltismo musical, ou seja, no objectivo da performance total, na transmissão de emoções à sua audiência (Kohut, 1992).

Embora sessões de estudo mais alargadas possam conter todos os objectivos acima mencionados, isto não implica que cada um deles deva estar presente em cada sessão.

Contudo, o estudo fora do contexto de aula deve ser preparado nesta. Algumas sugestões que o professor pode fazer são (Schenk, 2000):

- Ser sensível às várias formas de estudar dos seus alunos, dependendo da idade, personalidade, nível de ambição, etc.;
- Falar com os alunos e pais – sobre o estudo, sobre reflexões, opiniões e sentimentos em relação à música em geral. Providenciar informação e dicas em relação ao estudo; explicar o que estudar significa e significou para o próprio;
- Esclarecer bem as tarefas dos alunos, levando o tempo que for necessário a debatê-las;
- Certificar-se de que os alunos dominam as suas tarefas antes de saírem da aula; combinar novas tarefas com música com a qual estes se sintam confiantes em executar;
- Utilizar um caderno onde os alunos possam escrever notação musical, bem como as suas tarefas.

A execução musical, porém, não se encontra restrita ao funcionamento fiável dos circuitos motores e sensoriais; envolve ainda emoção, memória e imaginação. Os

músicos mais bem treinados, com as melhores redes neuronais, não comoverão os seus espectadores se a imaginação, a cor, a fantasia e a emoção não fizerem parte da sua expressão artística. Estas qualidades são raramente treinadas apenas em sessão de estudo, dependem e estão ligadas a experiências da vida diária, relações humanas, um ambiente artístico rico, empatia e profundidade emocional. O crescimento pessoal e emocional é, assim, um pré-requisito importante para uma performance comovente (Altenmüller & Ioannou, 2016).

4.5 A Técnica dos 6 Passos

4.5.1 Introdução

A finalidade deste método de estudo é fazer a leitura e montagem de material de performance, onde se incluem estudos, peças, partituras de classe de conjunto e outras, de maneira focada, gradual e produtiva, de modo que, uma vez cumprido o método, seja possível ter o material trabalhado e pronto a apresentar em aula ou numa situação de audição/concerto.

Como é natural, este protocolo não se encontra concebido para ser feito em apenas um dia ou sessão de estudo pelo que, no final será dedicado um capítulo que se debruce exactamente sobre a organização que deve ser feita quanto aos objectivos a cumprir, tendo em conta o tempo disponível para a preparação de uma tarefa de performance.

Sabendo que nenhum método é infalível, o aluno deve estar ciente de que pode e deve contar com o seu professor na utilização deste, a fim de ver todas as suas dúvidas esclarecidas e que a utilização daquele que será descrito se possa ajustar às necessidades específicas do executante ou da música a executar.

É essencial que, no cumprimento do método, sejam tidos em conta alguns aspectos cruciais ao seu funcionamento:

- Uso de metrónomo – A pulsação, sendo um dos parâmetros mais importantes na música quanto à construção e medição de muitas das informações contidas numa partitura, servirá de base a grande parte do trabalho e, por isso, o uso deste instrumento torna-se imprescindível;
- Não abdicar de etapas – Estando concebido para fazer chegar informação específica em conteúdo e forma em cada momento ao executante, é necessário que este cumpra todas as tarefas atribuídas sem excepção e pela ordem correcta. Com toda a certeza irão existir algumas que podem parecer demasiado fáceis, mas necessárias para a construção de uma boa leitura e conseqüente apresentação, pelo que a poupança estará exactamente na conclusão bem sucedida de forma mais rápida das mesmas;
- Paciência e Perseverança – A compreensão e eficiência na utilização de qualquer processo é algo que leva tempo e, como tal, o aluno deve ser incentivado ao longo da aprendizagem do método, de modo que o domínio deste o torne cada vez mais rápido e de fácil utilização.

A estrutura do protocolo será dividida em quatro fases. A primeira terá como objectivo a preparação e o início do trabalho, a segunda terá como objectivo a montagem e assimilação de pequenos excertos separadamente, a terceira dará início à junção de grupos desses mesmos excertos em pedaços maiores da performance a estudar e, por fim, a quarta fase incidirá sobre a abordagem deste material no contexto que será apresentado, ou seja, de início a fim sem paragens inoportunas.

Nos próximos capítulos, serão descritas em pormenor cada uma destas fases.

4.5.2 Fase 1 – Preparação e Início de Trabalho

Idealmente esta fase terá início em contexto de aula, altura em que o professor deve apresentar ao seu aluno gravações de referência sobre o trabalho que agora se inicia, ou mesmo tocá-lo para o aluno, de forma que este possa iniciar a construção de uma perspectiva sobre o trabalho completo e a ideia musical pretendida, acabando por poupar tempo ao longo deste. Como afirma Mills (2007), precisamente uma forma de poupar tempo precioso de estudo é ouvir o material de performance através de gravações ou tocado pelo professor para ajudar na formação da imagem mental da música a executar.

De acordo com Richard Wagner, a primeira responsabilidade do intérprete é estabelecer a pulsação correcta. Isto é relativamente fácil se a marca metronómica for fornecida. Caso não seja, o intérprete deve contar com o seu próprio conhecimento sobre o estilo do compositor e sobre as directrizes estabelecidas pelas autoridades certificadas de forma a eliminar a adivinhação (Kohut, 1973). Será então a próxima decisão a tomar pelo aluno: a pulsação a que pretende apresentar a performance (pulsação de objectivo), caso esta não tenha sido já apresentada pelo compositor com indicação de tempo, por exemplo, de $\text{♩}=100$, mas tendo em conta as regras musicais e indicações dadas pela partitura. Este procedimento deve ter em conta que, em determinadas partes da performance, a pulsação pode ser diferente, tornando assim necessário assinalar, escolher (quando se der o caso) e escrever as demais existentes.

Após isto, o aluno irá procurar divisões que formem Frases, sejam elas visíveis através de pausas e/ou respirações já marcadas pela edição da partitura. As Frases que não sejam tão óbvias visualmente podem ser sinalizadas em conjunto com o professor. Frase é então o equivalente ao verso em poesia ou à própria frase da prosa (Kohut, 1973).

Por fim, o aluno deve assinalar outras informações constantes na pauta, como tonalidade e possíveis mudanças ao longo da obra, tipo de compasso e divisão do mesmo e localização do início das Frases, de modo a perceber o tipo de entrada e respiração a ser feita. Terminada esta Fase de Preparação, o aluno estará pronto a começar o trabalho de leitura.



4.5.3 Fase 2 – Técnica dos 6 Passos

Normalmente, o aluno tem o hábito de estudar a partir do início da pauta, fazer uma paragem sempre que se engana e recomeçar. Isto é errado e apenas ensina o corpo a cometer erros, como parar à mínima dificuldade, hesitar nos sítios onde se parou mais do que uma vez e nunca estar preparado para tocar de início a fim. Recomeçar do início depois de errar é equivalente a ter o início mal estudado e praticamente nunca ter visto o fim do material a preparar. Assim, para prevenir este tipo de erros, é proposto começar da última frase e após cumprir os 6 passos nela, passar para a penúltima e assim sucessivamente.

Cada um dos passos deve ser feito com uma pulsação lenta o suficiente para não haver erros de leitura e o aluno ter a capacidade de o concluir sem erros. Depois repete, aumentando gradualmente a velocidade, até conseguir tocar sem erros na pulsação escolhida para apresentação. Jovens instrumentistas pretendem superar cada desafio técnico que encontram à maior velocidade possível. É responsabilidade do professor transmitir a necessidade de abrandar; a rapidez mata e leva a mais erros pois a técnica não melhora quando um indivíduo toca mais rápido ou mais forte. Esta abordagem permite que, ao seleccionar pulsações adequadas e crescentes, o aluno domine passagens difíceis ao aprender novo material de performance, pulsações essas que apenas são aumentadas quando o aluno já domina no tempo anterior. Esta forma de trabalho não toma mais tempo do que outro tipo de abordagens, atingindo muito melhores resultados (Young, 2010).

Passo 1 – bater a pulsação em conjunto com o metrónomo e dizer o ritmo sem nome de notas mas com diferença de articulação (ligaduras)

- O aluno deve, de início, enquadrar os ritmos em que possa sentir mais dificuldade, medindo-os com a ajuda de células rítmicas mais pequenas, por exemplo, utilizando

uma célula  em que, somando as 3 primeiras, conseguirá medir as durações da célula .

- O aluno usa uma sílaba à escolha (sugestão: TÁ; mais semelhante à articulação usada para tocar);
- O aluno usa uma sílaba diferente para as notas ligadas (sugestão: RÁ; com a pronúncia da letra “r” como na palavra “tarefa”).

Passo 2 – bater a pulsação em conjunto com o metrónomo e dizer o ritmo com nome de notas (solfejo rezado)

- O aluno deve assegurar-se de que consegue efectuar o solfejo rezado, dizendo o nome das notas de forma clara, sem erros;
- A precisão rítmica deve ser mantida.

Passo 3 – solfejo rezado, com dedilhação

- O aluno deixa de bater a pulsação, passando a utilizar apenas o metrónomo como referência da mesma;
- Deve ser dada preferência à utilização do instrumento para a dedilhação de forma que o movimento seja semelhante à execução. Caso não seja possível, o aluno pode simular o movimento apenas com a mão;
- A dedilhação deve ser o mais eficaz possível, com movimentos assertivos e perfeitamente sincronizados com o solfejo;
- No caso de haver desconhecimento de uma posição ou quanto à necessidade e existência de posições auxiliares para determinada nota, o aluno pode recorrer ao professor, caso se encontre em tempo de aula, ou pode recorrer a uma carta de posições previamente fornecida pelo docente.

Passo 4 – simulação de sopro do ritmo, com dedilhação

- O aluno deve soprar a frase em estudo com articulação, sem emissão de som, aliada à dedilhação da passagem;
- Apesar de este passo poder ser completado apenas simulando o sopro, a utilização do bucal em posição invertida, bem como qualquer outro aparelho semelhante,

pode ajudar o aluno a ter melhor noção da resistência causada pelo movimento do ar aquando da execução;

- O aluno deve fazer uma boa gestão do ar de forma a conseguir completar este passo sem necessidade de respirar em locais não planeados ou desaconselhados;
- A articulação deve ser respeitada, semelhante a quando o instrumento é tocado, portanto articulando de forma clara e limpa as notas que assim devem ser tocadas e utilizando um sopro contínuo nas notas ou grupos de notas com ligaduras;
- As regras do Passo 3 devem ser cumpridas quanto à dedilhação.

Passo 5 – tocar para conhecer

- O objectivo deste passo é justamente conhecer o resultado auditivo e empírico da Frase escrita;
- Num primeiro momento, seja por indicação do professor ou por detecção do aluno, os intervalos mais exigentes devem ser isolados e estudados com o auxílio de exercícios complementares, tais como escalas e arpejos. Depois de dominados estes possíveis obstáculos, a Frase deve ser tocada de forma confortável, com especial foco na qualidade do som, afinação e correcção da articulação;
- O aluno deve ser eficaz na utilização de exercícios complementares, de forma a evitar demasiadas repetições que se podem traduzir em cansaço mental e físico.

Passo 6 – adição de pormenores e musicalidade

- Neste Passo, a Frase será interpretada de forma musical, adicionando pormenores como dinâmica, acentuação, condução frásica e variações de pulsação, de forma que a sua execução se aproxime o mais possível ao que é requerido numa apresentação do material em performance.

Dos passos descritos, muitos podem ser executados como parte de um estudo mental, ou seja, caso isso facilite a logística do aluno, podem ser executados em situações variadas com recurso apenas à partitura e a um metrónomo, fora da sua hora de estudo individual, acabando por otimizar o tempo despendido nesta. Mills (2007) afirma mesmo que uma boa forma de efectuar o estudo mental será começar com uma peça

ou trecho dela silenciosamente em tempo despendido, por exemplo, em transportes, dedilhando a peça durante a viagem.

No caso de esta Fase decorrer por mais do que um dia, o aluno deverá tomar nota da última Frase na qual completou o protocolo de modo que no dia seguinte possa retomar o trabalho no ponto onde terminou.

Após o cumprimento dos Passos, o aluno deverá ter um bom domínio sobre cada frase, de forma individual, abrindo assim caminho à execução de parcelas maiores do material em estudo e à abordagem de aspectos diferentes nas mesmas.

4.5.4 Fase 3 – Junção de Frases ou “tijolo-cimento-tijolo”



Dominada a parte técnica, é chegada a altura de começar a juntar as Frases acima estudadas, de forma a constituir um intermédio entre a parcela mais pequena (Frase) e a apresentação final do Texto musical.

Nesta Fase, o aluno é apresentado a novos desafios, que poderão ser abordados de duas formas, escolhida em concordância com o professor. Estas são apresentadas na Tabela 3.

O aluno deve ter em conta as respirações marcadas na Fase 1, de modo a fazer a colagem das Frases correctamente. O propósito desta Fase é precisamente esse: juntar o que foi estudado acima individualmente, com atenção aos pontos de união dessas parcelas.

Se esta Fase demorar mais do que um dia de estudo, e à semelhança da Fase anterior, o aluno deve tomar nota do ponto onde ficou, para que a retoma do estudo seja feita de forma eficiente.

Tabela 3: Abordagens possíveis à Fase 3 - Junção de Frases.

Descrição da abordagem	Descrição esquemática (obra com 10 Frases)	Exemplo prático
<p>O aluno executa as duas últimas frases da obra.</p> <p>Não havendo correcções a fazer, é adicionada a antepenúltima frase às anteriores e assim sucessivamente</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Fr. 9+Fr.10</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Fr. 8+Fr. 9+Fr.10</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Fr. 7+Fr. 8+Fr.9+Fr.10</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">...</div>	
<p>O aluno selecciona um número de frases a executar em grupo, começando pelo fim da obra.</p> <p>Não havendo correcções a fazer, a última frase deste grupo é eliminada da execução de estudo e adicionada a frase anterior à primeira que estava a ser estudada e assim sucessivamente</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Fr. 8+Fr. 9+Fr.10</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Fr. 7+Fr. 8+Fr.9</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">Fr. 6+Fr. 7+Fr.8</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 2px;">...</div>	

4.5 Fase 4 – Produto Final

Chegada a última Fase do estudo, é aqui que o aluno vai tocar a partitura de início a fim, simulando a situação em que a apresentará. Pretende-se que o aluno evite o erro comum de chegar à apresentação sem nunca ter interpretado a performance na sua forma completa. Nesta Fase, o aluno apenas se servirá do metrónomo para obter as referências de pulsação antes de dar início à performance.

O aluno deverá então:

1. Tocar tudo de início a fim, sem paragens devido a erros. Mesmo que erre, deverá manter-se focado na continuação da interpretação;
2. Após o fim da interpretação, identificar os pontos onde detectou problemas, isolando-os, e fazer uso das ferramentas a seu dispor para as correcções necessárias;
3. Tocar novamente a partitura, como descrito no ponto 1, concentrando-se nos problemas revistos no ponto 2;
4. Repetir este processo, se necessário, gerindo o seu cansaço físico e/ou mental.

Para o bom sucesso desta Fase, o aluno dispõe de várias ferramentas ao seu alcance, além do auxílio do professor:

Gravar e ouvir	Ajuda o aluno a ter uma percepção completa da sua performance, do ponto de vista de quem ouve; optimiza o trabalho, ajudando na identificação de problemas que ainda possam haver e possíveis estratégias de resolução
Ouvir gravações de referência	O aluno pode usar diversos recursos digitais para ter uma consciência de como o material de estudo deve soar e efectuar escolhas do ponto de vista interpretativo; pode ainda recorrer ao professor para obter estas gravações
Anotar	O aluno deverá anotar tudo o que julgue pertinente na partitura/caderno da disciplina

para revisão com o professor, esclarecimento de dúvidas ou melhorar performance

Playalongs

Ajuda o aluno a ter percepção da totalidade da obra a executar e não apenas da sua parte (quando disponíveis); fornece pontos de referência para solidificar a prestação

4.5.6 Organização

Com todo o método explanado, será agora tratada a forma de estruturar o estudo de forma eficiente.

A eficiência define-se como a conclusão do objectivo com menor gasto de recursos, através de um planeamento adequado e da sua boa execução. Quando o aluno não tem autonomia suficiente, este planeamento deverá ser feito com auxílio do professor, para que o aluno entenda a forma eficiente de o fazer. Quando o aluno é autónomo, esta organização é feita pelo próprio e o professor apenas faz recomendações em aula.

Quando uma obra é distribuída ao aluno, este já terá noção do tempo disponível até à sua apresentação. Assim, o trabalho de estudo deverá ser planeado em função disso. Tomando como exemplo uma semana de estudo com 6 dias (1 dia de descanso), a quantidade de tempo despendida em cada Fase pode ser ajustada consoante as dificuldades particulares do aluno. Um aluno que tenha dificuldades rítmicas deverá despende mais tempo na Fase 2, para colmatar os seus pontos fracos, ao passo que um aluno com dificuldades ao nível performativo deverá direccionar mais tempo para as Fases 3 e 4.

Sendo que a Fase 1, em contexto de aula ou em estudo autónomo, não requer muito tempo para a sua conclusão, este não será tido em conta para a contagem de tempo de estudo. Assim, a distribuição ideal de tempo para cada Fase é:

Fase 2

Entre 1 e 3 dias; é a parte mais morosa do estudo pois forma as fundações do trabalho subsequente.

Fase 3

Entre 1 e 2 dias; apesar de constituir trabalho metódico e sequencial, é a Fase que menos tempo toma ao aluno por haver menor quantidade de informação nova a reter.

Fase 4

Entre 1 e 3 dias; sendo a Fase mais semelhante ao contexto de performance, deve ocupar tempo de estudo suficiente para que o aluno vá para a apresentação com confiança e segurança de ter executado o material de estudo na sua forma final.

Seguindo este método de leitura e preparação de material performativo, o aluno terá coberto todas as suas dificuldades várias vezes e superado os desafios impostos. Assim, o momento da performance estará bem preparado e será decerto um momento de desfruto tanto para o aluno como para quem o assiste.

4.6 Reflexão Final

O propósito deste trabalho assentou em colmatar uma lacuna existente na organização e estruturação do estudo individual dos alunos na produção de material de performance. Quando iniciei a minha carreira de docente, verifiquei que, tanto na classe de trompete como em outras, o estudo deste por parte dos alunos não era feito de forma deliberada, com planeamento e patamares a atingir. Este estudo passava por tentativa-erro-recomeço que, frequentemente, e no caso dos alunos de trompete, é ineficaz e promotor de problemas de performance e técnicos. Este tipo de problemas, ao surgir, irá afectar a forma de tocar do aluno a longo prazo, tornando-se em algo automático, ou seja, um “vício” e conseqüentemente, algo de difícil resolução. Baseado em toda a informação reunida em diversos meios (escolar, académico e formativo), decidi compilar as várias formas de estudo que me foram transmitidas, com vista a que surgisse uma solução.

Inicialmente, este protocolo era apenas constituído pela Fase 2, ou seja, a Técnica dos 6 Passos, que acabou por ser insuficiente para os resultados procurados. No entanto, esta provou-se infrutífera, pois assim os alunos apenas teriam conhecimento do material em pequenos trechos e não como um todo. Assim, aprofundando a minha investigação e adicionando a minha experiência adquirida como docente, fazia todo o sentido inserir esse primeiro desenvolvimento num processo que sistematizasse todo o estudo, desde a atribuição da tarefa performativa ao aluno até ao momento em que esta se encontra preparada para apresentação.

Neste sentido, surge então o método descrito, fundamentado por diversas fontes relevantes na área da pedagogia, especificamente da pedagogia musical, aliado à informação recolhida no âmbito dos diferentes tipos de aprendizagem e motricidade.

Contudo, este trabalho não se encontra fechado. Seria do maior interesse avaliar a aplicação deste método a diferentes alunos de diferentes níveis de ensino e com diferentes dificuldades, de forma a perceber se haverá melhorias na preparação da performance. Este tipo de comparação não foi possível no contexto deste trabalho pois, dentro das minhas classes, todos os alunos têm contacto com este método, não havendo grupo de controlo. Seria também muito complexo envolver classes de outros professores/escolas porque as classes têm estruturas diferentes, além de levar a alterações ao plano curricular e, no extremo, a uma percepção de ingerência na gestão das classes externas.

À medida que o conhecimento científico avança, também a percepção e o desenvolvimento da pedagogia avançam. Deste modo, este trabalho encontra-se em aberto também neste sentido, podendo ser alvo de revisão, escrutínio, desenvolvimento ou refutação, tendo a esperança que, com ele, possa ter contribuído para o desenvolvimento da música e da sua aprendizagem.

“Take what you can use and leave the rest.” I do not have all the answers, but I ask that you make a good-faith effort to apply the suggestions we have discussed. If they don't work for you, we'll try something else. If you come across other ideas that are more effective, by all means use them, but running from one new thing to another without a sincere attempt at application will only lead to frustration.⁵ (Campos, 2005)

⁵ “Leva o que puderes e deixa o restante.” Eu não possuo todas as respostas mas peço que faças um esforço em boa-fé para aplicares as sugestões que discutimos. Se elas não funcionarem contigo, tentaremos outra coisa. Se te deparares com outras ideias que são mais eficazes, por favor usa-as, mas saltar de uma coisa nova para outra sem uma tentativa sincera de a aplicar apenas irá levar a frustração. (Campos, 2005)

5. Conclusão

Uma vez chegada a hora de reflectir sobre todo o trabalho desenvolvido, creio que o resultado do mesmo foi positivo.

No que diz respeito ao Estágio e à prática pedagógica nele desenvolvida, a aprendizagem sobre a docência foi (e há-de continuar a ser) muito enriquecedora, na medida em que foi possível absorver conhecimento de várias fontes importantes, começando nos alunos, passando pelos demais membros dos corpos docentes e não docentes das escolas e terminando na sabedoria, experiência e apoio dos professores cooperantes. Este estágio permitiu que desenvolvesse as actividades lectivas num ambiente supervisionado e sempre com a certeza de que podia esclarecer dúvidas e procurar aconselhamento por forma a exercer um ensino informado e em constante evolução, como a profissão assim o exige. No término desta fase do Mestrado em Ensino da Música, saio mais bem preparado a vários níveis, onde se podem incluir as técnicas de ensino, a organização e planeamento subjacentes à condução do ano lectivo de cada aluno da forma que mais possa acorrer às necessidades dos mesmos e, sobretudo, mais bem preparado no plano psicológico e social que envolvem a vivência educativa. Daqui em diante, como já foi referido, o trabalho de evolução não ficará estagnado, na medida em que a docência exige manutenção e melhoria constantes de aspectos como actualização, preocupação com as carências de cada um dos que de mim dependem e a capacidade de ser um exemplo a nível técnico e humano para estes.

Relativamente à Investigação, todo o processo foi um desafio desde a proposta do tema até à sua conclusão. A base deste protocolo teve a sua origem no conhecimento reunido ao longo dos anos em aulas, literatura, masterclasses e outras fontes de informação que providenciaram muitas ferramentas essenciais que contribuíram para o meu aproveitamento académico na condição de trabalhador-estudante. Mais tarde, quando dei início à carreira de docente, apercebi-me que muitos alunos tinham grande dificuldade no seu estudo por não possuírem uma abordagem metódica do mesmo, sobretudo no que diz respeito ao material de performance. Assim, procurei reunir todas as ferramentas mencionadas e sistematizá-las na tentativa de providenciar uma melhor compreensão e benefício destes.

O desenvolvimento e a fundamentação de um sistema de preparação de material de performance é uma área muito pouco explorada e que, na literatura (tanto de pedagogia geral como específica), é abordado apenas sob a forma de sugestões específicas. O mesmo se passa nas aulas, com sugestões pontuais e soltas que muitas vezes acabam

por ser ignoradas pelos alunos. No momento do seu estudo individual, estes sentem-se confusos sobre a forma e as regras que devem ter em conta ao aplicar esse conhecimento. Assim, o grande objectivo foi justamente dar início à montagem de um sistema regrado que possa ser aplicado por todos.

Uma vez transmitido o sistema aos alunos, introduzindo-o de forma gradual, a sua utilização frequente levará a uma maior destreza no seu aproveitamento, cabendo ao professor o estabelecimento de prazos para o cumprimento de cada patamar no caminho para a apresentação do produto final. Cada parte deste protocolo pode ser trabalhada ou revista em aula para que os alunos obtenham um feedback de relevo na correcção de possíveis erros e na continuação do seu trabalho.

É certo que cada aluno é diferente física e mentalmente, existindo necessidades diferentes a precisar de atenção e/ou resolução em cada um. Também os professores possuem diferentes maneiras de ver o ensino e de transmitir o seu conhecimento a quem deles depende. Nesse sentido, o sistema aqui proposto não pretende ser inflexível a quem o possa utilizar. Cada Fase, cada Passo e cada Regra podem e devem ser modificados, estendidos ou encurtados se isso levar a um melhor resultado final.

Espero assim ter contribuído com conhecimento útil ao ensino da Música e em particular ao ensino do Trompete, dotando-os com uma metodologia que possa vir a representar um complemento importante ao estudo efectuado pelos alunos e por consequência os ajude a alcançar sucessos na sua aprendizagem de forma mais eficiente.

Bibliografia

- Altenmüller, E., & Ioannou, C. I. (2016). Music Performance: Expectations, Failures, and Prevention. In *Performance Psychology: Perception, Action, Cognition, and Emotion* (Issue 1993). Elsevier Inc. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-803377-7.00007-7>
- Bandura, A. (1978). Self-Efficacy: Toward a Unifying Theory of Behavioral Change. *Advances in Behaviour Research and Therapy*, 1, 139–161. <https://doi.org/10.1017/S0003055400259303>
- Beheshti, S. (2009). Improving studio music teaching through understanding learning styles. *International Journal of Music Education*, 27(2), 107–115. <https://doi.org/10.1177/0255761409102319>
- Campos, F. G. (2005). *Trumpet Technique* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Ericsson, K. A., & Smith, J. (1991). *Toward a General Theory of Expertise: Prospects and Limits*. Cambridge University Press.
- Federation of Music Services, National Association of Music Educators, & Royal College of Music. (2002). *A Common Approach*. Faber.
- Gabrielsson, A. (1999). The Performance of Music. In *The Psychology of Music* (2nd ed., pp. 501–602). Academic Press. <https://doi.org/10.1093/mind/os-VII.25.89>
- Hickman, D. (2006). *Trumpet Pedagogy: A Compendium of Modern Teaching Techniques* (A. Pepping (ed.); 1st ed.). Hickman Music Editions.
- Jabusch, H. C., Alpers, H., Kopiez, R., Vauth, H., & Altenmüller, E. (2009). The influence of practice on the development of motor skills in pianists: A longitudinal study in a selected motor task. *Human Movement Science*, 28(1), 74–84. <https://doi.org/10.1016/j.humov.2008.08.001>
- Kohut, D. L. (1973). *Instrumental Music Pedagogy*. PRENTICE-HALL, INC.
- Kohut, D. L. (1992). *Musical Performance: Learning Theory and Pedagogy* (2nd ed.). Stipes Publishing L.L.C.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills. In *Retina* (Vol. 35, Issue 3). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1097/IAE.0000000000000561>

- Mills, J. (2007). *Instrumental Teaching*. Oxford University Press.
- Monsell, S., & Graham, B. (2021). Role of verbal working memory in rapid procedural acquisition of a choice response task. In *Cognition* (Vol. 214). <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2021.104731>
- Ozmentes, S. (2012). Relationships Between Daily Practice Time, Attributions and Performance Level in Instrument Education. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 46, 3141–3145. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.06.026>
- Papageorgi, I., & Welch, G. (2014). *Advanced Musical Performance: Investigations in Higher Education Learning*. Ashgate Publishing.
- Rink, J. (1995). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge University Press.
- Ruthsatz, J., Detterman, D., Griscom, W. S., & Cirullo, B. A. (2008). Becoming an expert in the musical domain: It takes more than just practice. *Intelligence*, 36(4), 330–338. <https://doi.org/10.1016/j.intell.2007.08.003>
- Schenk, R. (2000). *At Play: Teaching Musical Instruments and the Voice*.
- Shuebruk, R. (2003). *The Complete Shuebruk Tongue Trainers for Trumpet* (2nd ed.). Carl Fischer.
- Steenstrup, K. (2007). *Teaching Brass* (Det Jyske Musikkonservatorium (ed.); 2nd ed.). Narayana Press.
- Steenstrup, K. (2016). *Blow Your Mind* (L. Garwin (ed.); 1st ed.). Royal Academy of Music, Aarhus.
- Young, P. G. (2010). *Enhancing the Professional Practice of Music Teachers*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Anexos

Anexo A – Planos de Aula (ver documento anexo)

Anexo B – Planos Anuais (ver documento anexo)

PLANO DE AULA

Nome do Mestrando: David P. F. Santos	Data: 25/09/2017
Professor Cooperante: Ricardo Meira	Local: E.M.L.A.M.R.
Professor Orientador (ESML): David Burt	Número de alunos: 1
Grau/ano: 1 ^º /5 ^º	Duração da aula: 45min
Nome do(s) aluno(s): Leonor Lopes Santos	

Contextualização da aula:

Aula 1 - A aluna ainda não possuirá instrumento à data da aula (motivo pelo qual as aulas referentes aos dias 11 e 18 de Setembro foram remarcadas) assim, primeira parte da aula se centrou numa breve explicação à mesma e ao Enc. de Educação do funcionamento do ano lectivo, com entrega de material didáctico a utilizar ao longo do ano e na sugestão de instrumentos para aquisição. A segunda parte incidiu sobre os processos de respiração.

Objectivos	Conteúdos	Actividades/Estratégias	Análise/Observações	Duração
- Explicação sobre o funcionamento do ano lectivo;	- Apresentação do professor; - Explicação sobre o funcionamento da aula e da forma de a preparar do ponto de vista do aluno; - Explicação sobre as avaliações do aluno e respectivas ponderações; - Sugestão de marcas e modelos e locais para aquisição de instrumento;	- Não Aplicável (N.A.);	- N.A.;	20min
- Entrega de parte do material geral programado para o ano lectivo;	- Explicação e categorização dos itens entregues (Exercícios/Escalas, Peças, etc.);	- N.A.;	- N.A.;	15min
- Aprender o processo de respiração/emissão;	- Exercício de respiração;	- Analogia de pulsação com os segundos do relógio para utilização no estudo em casa; - Inspirar durante 4 pulsações, soprar de forma controlada durante outras 4 pulsações;	- De Início, foi pedido à aluna que inspirasse pela boca durante 4 segundos e que durante os 4 seguintes soprasse como se estivesse a apagar uma vela. Como é comum acontecer, nas primeiras tentativas a aluna debateu-se um pouco com o facto de ter de dosear a entrada e saída do ar. Após algumas tentativas foi ganhando	10min

			algun controllo sobre este aspecto;	
--	--	--	-------------------------------------	--

Recursos utilizados:

- N.A.;

Reportório/Bibliografia:

- N.A.;

Reflexão final/Avaliação:

- A Aluna deve adquirir instrumento para que as aulas possam ter um curso normal e para que possa praticar em casa. Situação em resolução;

Data 25 /09 /2017

O Professor Cooperante _____

O aluno _____

PLANIFICAÇÃO ANUAL

Nome do Mestrando: David P.F. Santos	Data: 08/09/2017
Professor Cooperante: Pedro Filipe	Local: Academia de Música de Óbidos
Professor Orientador (ESML): Prof. Doutor David Burt	Grau/ano: 7º/11º
Nome do(s) aluno(s): Patrícia Nascimento Ribeiro	

1. Objectivos:

- Desenvolvimento avançado do aluno a nível geral com vista a ingresso no Ensino Superior;

2. Competências a desenvolver:

Competências Auditivas:

- Capacidade de reconhecer a afinação de forma autónoma e efetuar ajustes em performance;

Competências Motoras:

- Desenvolvimento avançado dos grupos musculares da embocadura;
- Aumento de rapidez e eficácia na capacidade de dedilhação;
- Aumento da velocidade máxima conseguida em *staccato* simples, duplo e triplo;

Competências Expressivas:

- Reconhecer diferentes estilos e as suas implicações na execução de obras destes;

Competências de Leitura:

- Desenvolvimento da capacidade de leitura de transposição;
- Capacidade de ler maiores quantidades de material diverso de aula para aula;
- Desenvolvimento da capacidade de leitura à primeira vista;

Outras Competências:

- Ganho de autonomia na escolha de exercícios de base técnica para aquecimento e/ou trabalho diário de desenvolvimento;
- Autonomia na organização semanal de sessões de estudo e na marcação de ensaios de acompanhamento;
- Introdução ao Trompete *Piccolo* (Opcional);

3. Recursos a utilizar:

- Metrónomo/Afinador;
- Piano ou outro meio que providencie referência auditiva;
- Instrumento;
- Caderno;
- Material de escrita;
- Partituras;

4. Reportório a abordar:

- Exercícios:
 - Exercícios de respiração, com bocal invertido;
 - Sam Pilafian e Patrick Sheridan, *The Brething Gym*;
 - Exercícios de notas longas, intervalos e ordenações em bocal;
 - J.B.Arban, *Grand Méthode Complète de Trompette*;
 - Vincent Cichowicz, *Flow Studies*;
 - Lowell Little, *Embochure Builder*;
 - Bai Lin, *Lip Flexibilities*;
 - Charles Colin, *Advanced Lip Flexibilities*;
 - James Stamp, *Warm-Ups and Studies*;
 - Herbert L. Clarke, *Technical Studies*;
- Estudos:
 - Arban, J.B. - *Grand Méthode Complète de Trompette* – Estudos característicos 1 a 3;
 - Brandt, Vassily – *Thirty-Four Orchestral Etudes for Trumpet*;
 - Snedecor, P. - *Lyrical Etudes for Trumpet*;
 - Vários (compilação) - *Transposition Etudes*;
 - Charlier, T. - *Trente-six Études Transcendantes* – Estudos 1 a 4;

- Peças:

- Hummel, J.N. – *Concerto em Mib Maior para Trompete e Orquestra*;
- Bozza, Eugène – *Rustiques*;
- Arutunian, Alexander – *Aria et Scherzo para Trompete e Piano*;
- Keller, Godfrey – *Sonata nº2 for Trumpet, Strings and Continuo*;
- Maxwell Davies, Peter – *Sonatina for Solo Trumpet, I And.*;

5. Observações:

- Apesar de boas capacidades naturais, a aluna não despendeu de tempo e esforço suficientes no cumprimento do programa do ano anterior, pelo que a repetir-se a situação, pode não conseguir cumprir o planeamento do ano letivo corrente;

Data ___ / ___ / _____

O Professor Cooperante _____

O aluno _____