



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Paula Alexandra Ribeiro da Silva Peixoto

Relatório de Atividade Profissional
Percurso Profissional do Piano ao Cravo



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Paula Alexandra Ribeiro da Silva Peixoto

Relatório de Atividade Profissional
Percurso Profissional do Piano ao Cravo

Relatório de Atividade Profissional
Mestrado em Ensino da Música

Trabalho realizado sob orientação do
Professor Doutor Luís Pipa

outubro de 2014

DECLARAÇÃO

Nome: Paula Alexandra Ribeiro da Silva Peixoto

Endereço Electrónico: parspeixoto@gmail.com

Telemóvel: 966956590

Número do Cartão de Cidadão: 11874465

Título: Relatório de Atividade Profissional – Percurso Profissional do Piano ao Cravo

Supervisor: Professor Doutor Luís Pipa

Ano de conclusão: 2014

Designação do Mestrado: Mestrado em Ensino da Música

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTE RELATÓRIO DE ATIVIDADE PROFISSIONAL APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE A DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 30 de Outubro de 2014

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Este Relatório apresenta o meu percurso académico e profissional. Este longo caminho não teria sido possível sem a ajuda e colaboração de algumas pessoas:

- A todos os meus professores, Prof^a Ema Pais Martins, Prof^a Maria Amélia Ribeiro, Prof. Vitali Dotsenko, Prof^a Nancy Harper, Prof. João Paulo Janeiro, Prof^a Mafalda Nejmeddine, um muito obrigada pelo seu exemplo e pela dedicação que empreendem nos seus ensinamentos;
- Ao Professor Doutor Luís Pipa, pela grande disponibilidade, profissionalismo, atenção, amizade e ajuda que me tem prestado nos últimos oito anos;
- Às minhas colegas, amigas e companheiras nas aventuras dos acompanhamentos Marlene Fernandes, Ana Margarida Coelho, Madalena Duarte pela amizade e camaradagem;
- Aos meus alunos, do passado e do presente por serem uma fonte de incentivo, e de aprendizagem;
- Um agradecimento do fundo do coração à minha grande amiga, professora e conselheira, Prof^a Maria de Lourdes Alves. Não tenho palavras para agradecer todo o exemplo, ajuda e amizade que me tem dedicado;
- À minha família, em especial à minha mãe por todo o apoio, ajuda e incentivo nas minhas investidas académicas;
- E por último aos amores da minha vida. A ti Tiago, que ainda és muito pequenino mas tens demonstrado uma paciência incansável para esta mãe que te ama do fundo do coração. A ti Domingos, não há palavras capazes de descrever todo o amor, apoio, amizade... Obrigada por tudo...

RESUMO

Este Relatório de Atividade Profissional apresenta o percurso acadêmico e profissional da autora fazendo referência à docência de piano, de cravo, à sua experiência no domínio da música de conjunto e da prática de acompanhamento. Nos capítulos 1 e 2, é descrito o percurso acadêmico e profissional, através de uma reflexão que incide primordialmente sobre a prática pedagógica nos domínios técnico, artístico e musical. Como introdução ao percurso profissional é exposta uma breve contextualização das diversas tipologias de ensino especializado da música experienciadas pela autora. No terceiro capítulo são mencionados os trabalhos de natureza científica nomeadamente a Dissertação de Mestrado, a apresentação de comunicações e a publicação de um artigo. No capítulo 4 é apresentada e analisada a filosofia de ensino no domínio do piano e do cravo, através do recurso à exposição dos fundamentos essenciais da docência, dos principais métodos utilizados e de uma breve análise das semelhanças e diferenças encontradas no ensino dos referidos instrumentos. As metodologias são corroboradas por referências a tratados fundamentais na evolução da técnica do cravo. É dedicado um subcapítulo à motivação para o estudo de cravo, descrevendo as iniciativas desenvolvidas neste âmbito. Por último é realizada uma reflexão onde são abordados todos os aspectos essenciais do Relatório.

ABSTRACT

This report presents the educational and professional background of the author referring to her professional experience in piano and harpsichord teaching as well as in the field of ensemble music. In chapters 1 and 2, the educational and professional backgrounds are presented, with a reflection on the author's teaching practice both in the technical and musical domains. As an introduction to the professional career of the author, a brief introduction to the different types of music teaching is exposed. The third chapter mentions the works of a scientific nature: a master's thesis, oral presentations and paper publications. In chapter 4 the author's philosophy of education regarding piano and harpsichord is presented and analyzed, with a description of the principles of teaching, primary methods used, and a brief analysis of the similarities and differences between the teaching of these instruments. The methodologies are supported by important references in the evolution of harpsichord technique. A subchapter is included on the motivation for the study of harpsichord, presenting the initiatives undertaken by the author in this area. To conclude, a number of final thoughts are put together, where all key aspects of the report are addressed.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	iv
ABSTRACT	v
ÍNDICE	vi
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – PERCURSO ACADÉMICO	9
1.1.Percurso Académico.....	9
CAPÍTULO 2 – PERCURSO PROFISSIONAL	12
2.1. Breve Introdução às Tipologias de Ensino Especializado de Música.....	12
2.2. Docência de Piano.....	14
2.3. Docência Cravo.....	15
2.4. Música de Conjunto.....	21
2.4.1. Acompanhamento Instrumentos Solistas.....	21
2.4.2. Acompanhamento de Coro.....	22
2.4.3. Ensemble de Cravo.....	22
CAPÍTULO 3 – TRABALHOS DE NATUREZA CIENTÍFICA	24
3.1. Mestrado em Estudos da Criança – Especialização em Educação Musical.....	24
3.2. Apresentação de Comunicações.....	28
3.3. Publicação de Artigo.....	28
CAPÍTULO 4 – METODOLOGIAS DE ENSINO	29
4.1. Ensino de Piano.....	29
4.2. Ensino de Cravo.....	32
4.3. Estratégias de Ensino-Aprendizagem.....	37
4.3.1 Desenvolvimento técnico-musical.....	37
<i>Tratados séc.XVI e séc. XVII</i>	37
<i>Tomás de Santa Maria</i>	38
<i>Girolamo Diruta</i>	40
<i>Compositores do Séc. XVII</i>	41
<i>François Couperin</i>	43
<i>Jean Philipp Rameau</i>	44
<i>Johann Sebastian Bach</i>	45

<i>Carl Philipp Emanuel Bach</i>	47
4.3.2. Incentivar a participação em apresentações públicas.....	47
4.3.3. Incentivar para o estudo do instrumento.....	48
CAPÍTULO 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
5.1. Conclusão.....	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	57

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1. Programa mínimo da disciplina de Instrumento de Tecla.....	18
Quadro 2. Elementos da técnica pianística presentes nas peças do <i>Álbum para Piano</i> (Peixoto, 2009).....	25
Quadro 3. Concurso Regional de Cravo.....	48
Quadro 4. Intercâmbio Academia de Música S. Pio X, Conservatório do Porto, Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga.....	49
Quadro 5. Concurso de Cravo do Minho.....	49
Quadro 6. II Concurso de Cravo do Minho.....	50
Quadro 7. Concurso Nacional de Cravo 2012.....	51

INTRODUÇÃO

Este Relatório de Atividade Profissional pretende ilustrar o percurso musical, artístico e profissional até à presente data. Sou profissionalizada no grupo M17 com a Licenciatura em Ensino da Música concluída em 2004 na Universidade de Aveiro (Estágio Integrado). Com o interesse pelo Cravo, procurei aperfeiçoar os meus conhecimentos na área. Frequentei a Licenciatura em Música – Interpretação (Cravo) e fui admitida ao Mestrado em Ensino da Música ao abrigo do RT 38/2011 na Universidade do Minho.

Dada a minha experiência profissional no ensino do piano, no domínio da música de câmara e mais recentemente no ensino do cravo, pretendo, com a elaboração deste relatório, obter a profissionalização nos gupos M07 (Cravo) e M32 (Música de Conjunto).

Serão apresentados elementos relativos à minha formação académica no domínio do Piano e posteriormente em Cravo, bem como a formação complementar.

No âmbito do desenvolvimento profissional irei reflectir sobre a prática pedagógica ao longo dos últimos quinze anos no ensino do Piano, do Cravo e na prática da música de conjunto (acompanhamento de instrumentos solistas, coro e ensemble de cravo).

O relatório irá prosseguir com a referência aos trabalhos de natureza científica: Dissertação de Mestrado; Comunicações e publicação de artigo.

Serão ainda expostas as metodologias de ensino no domínio do Piano e do Cravo. São apresentados dados científicos que sustentam as práticas pedagógicas com base em importantes pedagogos e em tratados essenciais para entender a técnica do cravo e a caracterização do estilo próprio de cada época.

A título de conclusão será feita uma reflexão sobre todos os aspectos apresentados no presente relatório.

CAPÍTULO 1 – PERCURSO ACADÉMICO

1.1. Percurso Académico

A minha formação académica teve o seu início aos seis anos de idade no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Aos oito anos comecei os estudos em piano com a Professora Ema Pais Martins. Após a jubilação da Professora Ema Pais Martins ingressei na classe de piano da Professora Maria Amélia Ribeiro com quem concluí o 8º. Grau de piano. Terminei no ano lectivo 1998/1999 o Curso Secundário de Música de Instrumento Harmónico no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga com média de 16 valores.

No ano lectivo 1999/2000 entrei na Licenciatura em Ensino da Música, na Universidade de Aveiro pertencendo à Classe de Piano do Professor Vitali Dotsenko. Foram anos de muita aprendizagem e de consolidação de conhecimentos.

Concluí a Licenciatura em Ensino da Música - Piano, a 28 de Junho de 2004 com a classificação final de 16 valores.

Ao longo do meu percurso académico participei em diversos concursos realizados no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Em 1994 e 1998 obtive Menção Honrosa, no Concurso Ema Pais Martins e no Concurso Regional de Piano respectivamente. Em 1996, alcancei o 2º lugar no Concurso Regional de Piano (Categoria B).

De modo a conhecer diferentes metodologias de ensino fui incentivada pela Professora Maria Amélia Ribeiro e posteriormente pelo Professor Vitali Dotsenko a participar em vários Cursos de Aperfeiçoamento Musical e Pianístico com os professores: Sofia Lourenço (1998 e 1999); Tania Achot (1998 e 1999); Paul Badura Skoda (1998); Constantin Sandu (1999 e 2001); Laszlo Simon (1999); Mikhail Pethukov (1999); Jorge Moyano (2000); Andrzej Pikul (2001) e Valery Starodubrovsky (2001).

Sempre me interessei pela procura de novos conhecimentos e procurei especializar-me no domínio da docência. Com este intuito frequentei o Mestrado em Estudos da Criança – Área de Especialização em Educação Musical na Universidade do Minho. Um dos elementos essenciais nesta fase de aprendizagem foi o contacto com a Música Portuguesa.

Apesar de ter estudado e de conhecer algumas obras portuguesas, a abordagem

que normalmente existe nos Conservatórios e Escolas de Música em geral é muito reduzida, quando comparada com a importância dada ao repertório francês, alemão, inglês, russo, ou mesmo italiano. O contacto com obras de compositores portugueses aguçou o interesse em pesquisar e descobrir um repertório português para piano. Neste sentido, desenvolvi, sob a orientação do Professor Doutor Luís Pipa, um trabalho de investigação que culminou com a Dissertação *Álbum para piano – Um contributo para a divulgação de obras de compositores portugueses no âmbito do ensino do instrumento*.

Em Outubro de 2006 foi reabilitada a Classe de Cravo no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian pela iniciativa da Professora Maria de Lourdes Alves. O meu interesse pelo repertório para Cravo cresceu quando no último ano da Licenciatura em Música (Piano) realizada na Universidade de Aveiro, estudei a *Suite em lá menor* de Jean-Phillip Rameau. Ao ouvir a Professora Maria de Lourdes Alves tocar no dia Mundial da Música as *Variações Ah! Vous dirai je maman* de W. A. Mozart, decidi iniciar o estudo do Cravo. Foi o ponto de partida para uma nova jornada de aprendizagem. Inscrevi-me na disciplina e em Junho de 2010 concluí o 8.º Grau de Cravo com a classificação de 19 valores.

De modo a aperfeiçoar os meus conhecimentos em Cravo, ingressei no ano letivo 2009/2010 na Licenciatura em Música, Variante de Instrumento (Cravo na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco na Classe do Prof. João Paulo Janeiro. Dada a dificuldade em conciliar a minha vida profissional e pessoal com as deslocações implicadas na frequência da referida Licenciatura, e com a abertura da variante de Cravo na Licenciatura em Música – Interpretação na Universidade do Minho, pedi transferência no ano letivo 2010/2011 para a referida Licenciatura, onde pertenci à classe da Professora Mafalda Nejmeddine. Paralelamente ao desenvolvimento técnico-musical no domínio do instrumento, tive oportunidade de adquirir novos conhecimentos relativamente à prática do baixo contínuo e de conhecer melhor a História do Instrumento na área da Interpretação com o Professor Doutor Ângelo Martingo. Ao longo dos anos que frequentei a Licenciatura em Música na Universidade do Minho fui nomeada por diversas vezes para participar nos projectos com a Orquestra Académica da Universidade do Minho, tendo sido para mim muito enriquecedora a experiência de tocar com orquestra.

No 3.º Ano da Licenciatura estudei Cravo com a Professora Maria de Lourdes

Alves e concluí a Licenciatura em Música – Interpretação (Cravo) em Julho de 2013 com a classificação de 17 valores.

CAPÍTULO 2 – PERCURSO PROFISSIONAL

2.1. Breve Introdução às Tipologias de Ensino Especializado de Música

O estatuto do Conservatório Nacional e do seu pessoal docente de 1930 e as suas sucessivas alterações foi durante décadas o documento base do ensino de música em Portugal. Com a experiência pedagógica de 1971 foram introduzidos novos planos de estudos e houve uma primeira tentativa de integração do ensino artístico com o ensino geral.

O surgimento de diversas escolas privadas, nos anos subsequentes, um pouco por todo o país e a conversão de alguns estabelecimentos de ensino privado em públicos tais como o Conservatório de Música do Porto, a Escola de Música Calouste Gulbenkian de Braga, o Instituto Gregoriano de Lisboa, o Conservatório de Música da Madeira e os Conservatórios Regionais de Ponta Delgada e de Angra do Heroísmo, levaram à reforma introduzida pelo decreto lei 310/83 que entre outras coisas, cria os Cursos Superiores de Música (Escola Superior de Música de Lisboa e do Porto), os cursos gerais de instrumento de nível preparatório e secundário e planos de estudo próprios para o curso complementar. Esta reforma admite a especificidade do ensino da música e procura adaptar o currículo de forma a que o aluno possa desde cedo direccionar o seu percurso vocacional. Este decreto permite ainda a frequência desta tipologia de ensino em duas vertentes, em regime integrado, quando todo o currículo é leccionado na mesma escola, e em regime articulado, quando é leccionado em parceria por dois estabelecimentos de ensino públicos ou privados. A portaria 294/84 cria os respectivos planos de estudos efectivando a reforma.

O despacho 76/SEAM/85 cria o regime supletivo de estudos em regime pós laboral de forma a possibilitar que as vocações tardias possam ser tidas em conta. Com um plano de estudos semelhante ao ensino articulado e integrado esta tipologia conferia as mesmas habilitações.

Em 1990 o despacho nº65/SERE/1990 publica o plano de estudos do curso complementar de Instrumento, Formação Musical e Canto.

A Portaria nº1196/1993 publica os planos de estudo próprios do Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian de Braga, em regime de ensino integrado do 1º, 2º e 3º ciclos e dos Cursos Secundários de Instrumento Monódico, de Instrumento Harmónico, de Composição, de Canto, de Formação Musical e de Percussão.

Em 2002 a Portaria nº1550 de 2002 publica os planos de estudo dos Cursos Básicos de Música leccionados em escolas do ensino público e do ensino particular e cooperativo, em regime articulado. A Portaria nº1551 publica os planos de estudo próprios do Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian de Braga, em regime de ensino integrado - Curso Básico de Música. Para além de ajustar os respectivos planos de estudo estas portarias regulamentam a admissão, frequência e certificação dos referidos cursos.

Em 2003 o despacho nº 73 de 2003 publica os planos de estudo próprios da Academia de Música de Santa Cecília, em regime integrado - Curso Básico de Música, bem como o regime de admissão, avaliação e certificação dos alunos.

O Despacho nº 17932/2008 regula o apoio financeiro no âmbito do ensino especializado da Música estabelecendo um valor a apoiar por aluno.

O Despacho nº 18041/2008 regula a matrícula nos cursos de Música, em regime supletivo em escolas dos ensinos básico e secundário públicas, particulares e cooperativas, impedindo a frequência neste regime a alunos maiores de 18 anos e estabelecendo um limite para a frequência.

A Portaria n.º 691/2009 de 25 de Junho cria os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano e aprova os respectivos planos de estudo. Unifica os planos curriculares e pela primeira vez todas as escolas de ensino especializado de música se regem pela mesma portaria. A aplicabilidade desta portaria, com as adaptações curriculares nas turmas de ensino articulado levou à criação de muitas turmas dedicadas e a um grande crescimento deste regime de ensino em todo o país.

As duas portarias em vigor actualmente são as seguintes:

- a Portaria n.º225/2012 que altera os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano dos 2.º e 3.º Ciclos do Ensino Básico e estabelece o regime relativo à organização, funcionamento, avaliação e certificação dos cursos, bem como o regime de organização das iniciações em Dança e em Música no 1.º Ciclo do Ensino Básico.
- a Portaria n.º243-B/2012 que define o regime de organização e funcionamento, avaliação e certificação dos cursos secundários artísticos especializados de Dança, de Música, de Canto e de Canto Gregoriano e aprova os respetivos planos de estudos ministrados em estabelecimentos de ensino público, particular e cooperativo.

2.2. Docência de Piano

Iniciei a minha função de docente no ano lectivo 1999/2000. Durante os primeiros quatro anos de actividade leccionei a disciplina de piano ao nível da Iniciação e primeiros graus de ensino do instrumento na Academia de Música Valentim Moreira de Sá.

Estes primeiros quatro anos de ensino do instrumento coincidiram com o período em que frequentava a Licenciatura em Música (Piano) na Universidade de Aveiro. Foram anos de muita aprendizagem e que permitiram pôr em prática muitas das pedagogias que me eram apresentadas nas aulas de Pedagogia da Universidade que eram leccionadas pela Professora Doutora Nancy Harper, simultaneamente pianista e cravista. A Professora Nancy Harper era uma grande conhecedora de métodos de ensino e de técnicas importantes para a aprendizagem do instrumento como o ensino do *legato*, *staccato*, práticas de desenvolvimento da leitura musical, da coordenação motora ou da memorização.

As aulas de Pedagogia do Instrumento, permitiram-me conhecer diversos métodos de iniciação ao piano, como o método *Suzuki*, *The Music Tree* de Frances Clark e Louise Goss, o *Méthode de piano - Débutants* de Charles Hervé e Jacqueline Pouillard, método *Thompson* ou o método *Bastien*. Conheci bastante bibliografia no domínio da técnica pianística como *Historia de la técnica pianística* de Luca Chiantore, *El Arte del Piano* de Heinrich Neuhaus, *Piano Technique* de Walter Gieseking e Karl Leimer, *Piano* de Louis Ketner e *Healthy Piano Technique* de Carola Grindea.

A experiência adquirida nos primeiros anos no ensino do piano foi muito enriquecedora, pois permitiu adquirir competências no domínio do conhecimento efectivo do funcionamento do sistema educativo na área da música, obrigou a uma análise cuidada dos diversos métodos disponíveis no mercado de modo a seleccionar qual o que melhor se adaptava a cada aluno, e foi um importante meio de reflexão sobre práticas de ensino. Aprendi a observar cada aluno como um ser único, com capacidades e dificuldades únicas, que precisa de ser ajudado a perceber como funciona o seu corpo e mente de forma a tirar o maior partido das suas próprias capacidades.

No ano lectivo 2003/2004 realizei o meu estágio pedagógico no Conservatório de Coimbra. Foi uma experiência que me marcou muito.

No Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, onde estudei, vigorava o ensino integrado e supletivo, enquanto no Conservatório de Coimbra coexistiam o ensino articulado e o ensino supletivo. Aos professores estagiários foram atribuídos como alunos de estágio dois alunos do 1º Grau de Piano. O estágio pedagógico que realizei consistia em leccionar a esses dois alunos, assistir às aulas dos restantes professores estagiários de piano (no meu ano eram mais três), e assistir às aulas da Orientadora Pedagógica sempre que esta solicitasse a nossa presença. Havia um outro módulo de aprendizagem, as regências, onde cada um de nós dava uma aula a um dos alunos dos nossos colegas estagiários ou a um aluno da nossa Orientadora Pedagógica. Em dois períodos do ano letivo o Orientador Científico (Professor Álvaro Teixeira Lopes) iria observar duas aulas lecionadas aos alunos que nos tinham sido atribuídos. Todas as semanas tínhamos um espaço de reunião onde estavam presentes todos os professores estagiários e a Orientadora Pedagógica, a Professora Rita Dourado. Nestas reuniões debatíamos alguns problemas que surgiam nas aulas de cada professor, conversávamos sobre formas de introduzir elementos técnicos e musicais, e discutíamos quais as práticas pedagógicas mais adequadas a cada aluno.

Nos últimos dez anos, tenho leccionado a disciplina de piano na Academia de Música Valentim Moreira de Sá de Guimarães a alunos dos ensinos articulado e supletivo nos vários níveis (Iniciação, Básico e Secundário).

2.3. Docência de Cravo

No ano lectivo 2007/2008 lecionei pela primeira vez a disciplina de Instrumento de Tecla – Cravo. Esta disciplina na área do Cravo foi reimplantada por mim e pela Professora Maria de Lourdes Alves no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. A disciplina de Instrumento de Tecla, criada pela Portaria nº.1196/93 de 13 de Novembro,¹ era leccionada na sua maioria em piano. Dada a ausência de programa na área do Cravo para esta disciplina, colaborei com a Professora Maria de Lourdes Alves na elaboração de um Programa.

Foram definidos os objectivos para cada grau de ensino:

- 1º. Grau:

- Introdução ao instrumento. Contextualização histórica.

¹ Aprova os planos curriculares dos cursos ministrados no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

- Explicação da mecânica do cravo. Função dos teclados.
 - Noção do *touché*: *Legato* / *Détaché*
 - Exercícios de articulação combinando os dois tipos de *touché*. Aplicação à escala.
- 2º. Grau
- Introdução aos dedos antigos e sua aplicação.
 - Ornamentação possível nas obras.
- 3º. Grau
- Aperfeiçoamento e consolidação das competências adquiridas nos dois anos anteriores

Foi elaborada uma lista com sugestões de peças para os diferentes graus de ensino:

- Exemplos de Peças para o 1º Grau:

J. Chapuis, Piano – *Premiers jeux en lecture*.

Ch. Hervé et J. Pouillard, *Pièces choisies Débutants*.

Edgar Willems, *Morceaux très faciles pour piano (Carnet n° 7)*.

Catherine Zimmer-Grollemund. *Des Lys Naissants. Initiation au clavier et à la basse continue*. Peças.

Siegel, Richard. *Apprendre à toucher le clavecin*. Volume 1. Peças.

Rosenhart, Kees. *The Amsterdam Harpsichord Tutor I*. Peças até à página 34.

G. A. Kreß, *Menuet em Dó M (Nº 4 de Klavier-Übungen – G. A. Kreß)*.

G. A. Kreß, *Ballet em Dó M (Nº 8 de Klavier-Übungen – G. A. Kreß)*.

W.A. Mozart, *Menuett em Fá M (p.4 de Klavierstücke - Der junge Mozart)*.

H. Purcell, *Minuet em Lá m (Nº 27 de Harpsichord Method – Maria Boxall)*.

H. Purcell, *Minuet em Ré M (Nº 28 de Harpsichord Method – Maria Boxall)*.

H. Purcell, *Aire in C (p. 6 de Individual Pieces – H. Purcell)*.

H. Purcell, *[Minuet] in C (p. 36 de Individual Pieces – H. Purcell)*.

H. Purcell, *Rigadoon in d (p. 41 de Individual Pieces – H. Purcell)*.

- Exemplos de Peças para o 2º Grau:

- Rosenhart, Kees. *The Amsterdam Harpsichord Tutor I*. Peças a partir da página 34.
- Bach, J. S. *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*.
- Ph. Ch. Hartung, *Praeludium em Dó M (p.21 de Manuale der Orgel- und Cembalotechnik - Ahlgrimm, Isolde)*.
- J.-H. D'Anglebert, *Menuet em Sol M (Early French Keyboard Music Vol. 2 - Howard Ferguson)*.
- L. Couperin, *Branle de Basque em Fá M (Early French Keyboard Music Vol. 1 - Howard Ferguson)*.
- J.-F. Dandrieu, *Rondeau em Ré M (Nº 30 de Harpsichord Method – Maria Boxall)*.
- J.- F. Dandrieu, *2ª Suite em Fá M (IIº Livre), La Mascarade. Entrée des Masques*.
- L.-C. Daquin, *2ª Suite em Dó M. Les Plaisirs de la Chasse. Réjouissance des Chasseurs. 1ª Menuet*.
- L.-A. Dornel, *5ª Suite em Dó M. La Saint Jean de Paris*.
- G. A. Kreß, *Englischer em Sol M (Nº 10 de Klavier-Übungen – G. A. Kreß)*.
- G. A. Kreß, *Englischer em Sib M (Nº 11 de Klavier-Übungen – G. A. Kreß)*.
- G. A. Kreß, *Marsch em Fá M (Nº 12 de Klavier-Übungen – G. A. Kreß)*.
- G. A. Kreß, *Allegro em Fá M (Nº 18 de Klavier-Übungen – G. A. Kreß)*.
- W.A. Mozart, *Allegro em Sib M (p.3 de Klavierstücke - Der junge Mozart)*.
- L. Mozart, *Menuet em Fá M (p.12 de Notenbuch für Nannerl Mozart – L. Mozart)*.
- H. Purcell, *Minuet em Mi m (Nº 6 de Harpsichord Method – Maria Boxall)*.
- H. Purcell, *Air em Ré m (Nº 19 de Harpsichord Method – Maria Boxall)*.
- H. Purcell, *Hornpipe in e (p. 28 de Individual Pieces – H. Purcell)*.
- H. Purcell, *Hornpipe in B^b (p. 31 de Individual Pieces – H. Purcell)*.

- Exemplos de Peças para o 3º Grau:

- Rosenhart, Kees. *The Amsterdam Harpsichord Tutor II*.
- Bach, J. S. *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*.
- L. Couperin, *La Piémontoise em Lá m (Early French Keyboard Music Vol. 1 - Howard Ferguson)*.
- G. F. Handel, *Gavotte em Sol M (Nº 11 de Harpsichord Method – Maria Boxall)*.
- G. F. Handel, *Air em Sib M (Nº 12 de Harpsichord Method – Maria Boxall)*.

Jeremiah Clarke, *An Ayre em Dó M (Nº 26 de Harpsichord Method – Maria Boxall)*.

G. A. Kreß, *Englischer em Dó M (Nº 19 de Klavier-Übungen – G. A. Kreß)*.

G. A. Kreß, *Allemande em Dó M (Nº 22 de Klavier-Übungen – G. A. Kreß)*.

J. B. Loeillet, *Minuet em Mi m (Lessons for the Harpsichord or Spinnet – J. B. Loeillet – p.8)*

J. B. Loeillet, *Minuet Roundo em Ré M (Lessons for the Harpsichord or Spinnet – J. B. Loeillet – p.16)*

H. Purcell, *Air en Bourrée em Sol m (p. 14 de Individual Pieces – H. Purcell)*.

G. Ph. Telemann, *Tanzfolge I em Sol M (ou partes) (Clavierbüchlein - G. Ph. Telemann)*

G. Ph. Telemann, *Tanzfolge II em Fá M (ou partes) (Clavierbüchlein - G. Ph. Telemann)*

G. Ph. Telemann, *Präludium em Lá M (ou partes) (Clavierbüchlein - G. Ph. Telemann)*

W.A. Mozart, *Allegretto em Fá M (p.8 de Klavierstücke - Der junge Mozart)*.

W.A. Mozart, *Menuett em Sol M (p.9 de Klavierstücke - Der junge Mozart)*.

W. Pasquini, *Suite em Sol m. (Early Italian Keyboard Music Vol. 2 - Howard Ferguson)*.

De seguida, foram apresentados os conteúdos (programa mínimo) a apresentar nas provas de avaliação trimestrais:

Grau	1º. Período	2º. Período	3º. Período
1º. Grau	<p>1 Escala, em movimento paralelo e em movimento contrário, na extensão de 1 oitava.</p> <p>Arpejo na tonalidade da escala em movimento paralelo e em movimento contrário numa oitava.</p> <p>1 Exercício técnico na tonalidade da escala</p>	<p>1 Escala com 1 alteração, em movimento paralelo e em movimento contrário, na extensão de 1 oitava.</p> <p>Arpejo na tonalidade da escala em movimento paralelo e em movimento contrário numa oitava.</p> <p>1 Exercício técnico na tonalidade da escala</p>	<p>1 Escala, escolhida pelo júri entre duas apresentadas, com 1 ou 2 alterações, em movimento paralelo e em movimento contrário, na extensão de 1 oitava.</p> <p>Arpejo na tonalidade da escala em movimento paralelo e em movimento contrário numa oitava.</p>

	<p>(exercícios tipo <i>Hanon</i>, exercícios de dedos presos (<i>Cortot e Dohnányi</i>), exercícios de trilos).</p> <p>2 Peças à escolha.</p>	<p>(exercícios tipo <i>Hanon</i>, exercícios de dedos presos (<i>Cortot e Dohnányi</i>), exercícios de trilos).</p> <p>2 Peças de carácter contrastante.</p>	<p>1 Exercício técnico na tonalidade da escala (exercícios tipo <i>Hanon</i>, exercícios de dedos presos (<i>Cortot e Dohnányi</i>), exercícios de trilos).</p> <p>2 Peças de carácter contrastante.</p>
2º. Grau	<p>1 Escala Maior com 2 alterações e sua relativa menor, em movimento paralelo e em movimento contrário, na extensão de 1 oitava.</p> <p>Arpejos quebrados.</p> <p>Escala cromática.</p> <p>1 Exercício técnico na tonalidade da escala (exercícios tipo <i>Hanon</i>, exercícios de dedos presos (<i>Cortot e Dohnányi</i>), exercícios de trilos).</p> <p>2 Peças de carácter contrastante.</p>	<p>1 Escala Maior com 2 alterações e sua relativa menor, em movimento paralelo e em movimento contrário, na extensão de 2 oitavas.</p> <p>Arpejos sobre o acorde da tónica, na tonalidade da escala, no estado fundamental (em movimento paralelo e em movimento contrário) e inversões (só em movimento paralelo), na extensão de 2 oitavas.</p> <p>Escala cromática.</p> <p>1 Estudo de Czerny aplicado ao cravo.</p> <p>1 Peça de <i>Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach</i></p> <p>2 Peças de carácter contrastante.</p>	<p>1 Escala Maior, escolhida pelo júri entre duas apresentadas, com 3 alterações e sua relativa menor, em movimento paralelo e em movimento contrário, na extensão de 2 oitavas.</p> <p>Arpejos sobre o acorde da tónica, na tonalidade da escala, no estado fundamental (em movimento paralelo e em movimento contrário) e inversões (só em movimento paralelo), na extensão de 2 oitavas.</p> <p>Escala cromática.</p> <p>Noções de baixo cifrado - Cadência Perfeita I V I (no estado fundamental) na tonalidade da escala.</p> <p>1 Estudo de Czerny aplicado ao cravo.</p> <p>1 Peça de <i>Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach</i></p> <p>2 Peças de carácter</p>

			contrastante.
3º. Grau	<p>1 Escala Maior com 3 alterações e sua relativa menor, em movimento paralelo e em movimento contrário, na extensão de 2 oitavas.</p> <p>Arpejos sobre o acorde da tónica, na tonalidade da escala, no estado fundamental (em movimento paralelo e em movimento contrário) e inversões (só em movimento paralelo), na extensão de 2 oitavas.</p> <p>Escala cromática.</p> <p>Cadência Perfeita I V I (nas 3 posições) na tonalidade da escala.</p> <p>1 Exercício ou Estudo do Método <i>Isolde Ahlgrimm</i> (a partir da página 33).</p> <p>1 Obra de Bach (J. S. Bach ou filhos).</p> <p>1 Pequena Suite ou parte.</p> <p>1 Peça à escolha.</p>	<p>1 Escala Maior com 3 alterações e sua relativa menor, em movimento paralelo e em movimento contrário, na extensão de 2 oitavas.</p> <p>Arpejos sobre o acorde da tónica, na tonalidade da escala, no estado fundamental (em movimento paralelo e em movimento contrário) e inversões (só em movimento paralelo), na extensão de 2 oitavas.</p> <p>Escala cromática.</p> <p>Cadência Perfeita I V I (nas 3 posições) na tonalidade da escala.</p> <p>1 Exercício ou Estudo do Método <i>Isolde Ahlgrimm</i> (a partir da página 33).</p> <p>1 Obra de Bach (J. S. Bach ou filhos).</p> <p>1 Pequena Suite ou parte</p> <p>1 Peça da Escola francesa</p>	<p>1 Escala Maior com 3 ou 4 alterações e sua relativa menor, em movimento paralelo e em movimento contrário, na extensão de 2 oitavas.</p> <p>Arpejos sobre o acorde da tónica, na tonalidade da escala, no estado fundamental (em movimento paralelo e em movimento contrário) e inversões (só em movimento paralelo), na extensão de 2 oitavas.</p> <p>Escala cromática.</p> <p>Continuação do estudo do baixo cifrado com acorde de 6 : I III V I (nas 3 posições).</p> <p>1 Exercício ou Estudo do Método <i>Isolde Ahlgrimm</i> (a partir da página 33).</p> <p>1 Obra de Bach (J. S. Bach ou filhos).</p> <p>1 Obra portuguesa.</p>

Tabela 1. Programa mínimo da disciplina de Instrumento de Tecla

No ano letivo 2009/2010 iniciei a docência da disciplina de Cravo como instrumento principal tendo-me sido atribuída uma aluna do 3º. Grau de Cravo. A disciplina de Cravo como instrumento principal foi implementada pela primeira vez no ano lectivo 2006/2007 pela Professora Maria de Lourdes Alves. Fui a primeira aluna a frequentar a referida disciplina e até ao momento a única a concluir o 8º. Grau

no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Com o ingresso de uma aluna, vinda de outra escola, foi-me atribuída a leccionação da disciplina por impossibilidade de leccionação por parte da Prof^ª. Maria de Lourdes Alves dado o limite de horas em acumulação de funções. A Prof^ª Maria de Lourdes Alves estabeleceu o programa de Cravo como disciplina principal, aplicando o programa por ela elaborado em colaboração com a Prof^ª Cremilde Rosado Fernandes.

Até à data não há registo de um programa nacional para a disciplina de Cravo. Tendo como base a análise realizada por Mafalda Nejmeddine na Dissertação de Mestrado *Manual para o Curso Básico de Cravo com Repertório português do Séc. XVIII* (Nejmeddine, 2005, p.44), verifico que as diferentes escolas de música com curso básico de Cravo utilizam diferentes Programas. No ano de 2005 existia o Programa da autoria do Prof. Cristiano Holtz em vigor no Instituto Gregoriano de Lisboa e na Academia de Amadores de Música, o Programa do Conservatório do Porto elaborado pelas Professoras Cremilde Rosado Fernandes e Maria de Lourdes Alves em funcionamento no Conservatório de Música do Porto, na Academia de Música de Santa Cecília e no Centro de Cultura Musical de Caldas da Saúde, o Programa do Conservatório de Artes do Orfeão de Leiria criado pela Prof^ª Flávia Almeida, e o Programa da Escola de Música do Conservatório de Nacional desenvolvido pela Prof^ª Maria Amélia Abreu, que é praticado na Escola de Música do Conservatório Nacional e no Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Mafalda Nejmeddine apresenta as diferenças no domínio do repertório que é exigido em cada grau de instrumento nos diversos programas.

2.4. Música de Conjunto

2.4.1. Acompanhamento de Instrumentos Solistas

Iniciei a minha actividade como pianista acompanhadora no ano lectivo 1999/2000. Isolda Crespi (2012) na sua Dissertação *A Influência do Pianista Acompanhador no Percurso de Aprendizagem Musical dos estudantes de Instrumento* faz referência ao seguinte facto, “Dentro das instituições de música, o pianista acompanhador torna-se suporte importante para os estudantes na preparação de obras ao mesmo tempo que actua como ponte entre o professor de instrumento e o aluno” (Crespi, 2012, p.2). Crespi salienta ainda que segundo Mundim (2009), “o pianista acompanhador ajuda na compreensão e na interpretação musical empregando todos os

seus conhecimentos gerais para dar apoio ao aluno” (p.2). Nos meus anos de experiência tenho verificado que o pianista acompanhador colabora de uma forma muito activa no processo de aprendizagem dos alunos. A função de pianista acompanhador exige uma flexibilidade interpretativa e pedagógica (pois é necessária a adaptação a diversas metodologias de ensino dos mais variados instrumentos). O Pianista Acompanhador tem as principais características de um Pianista Solista, devendo dominar técnica e musicalmente as obras a executar com os alunos, ter uma atitude de procura de conhecimento ao nível estilístico e ter uma boa relação com a apresentação em público. Aliada a estes domínios temos a flexibilidade no ajuste do equilíbrio entre instrumento solista/grupo alargado (Coro) e na adaptação à sonoridade e técnica de cada instrumento solista e às características pessoais de cada aluno que acompanha. No domínio da realização das actividades lectivas como Audições, Concertos, Recitais, Provas de Avaliação, Provas de Acesso ao Ensino Superior, Provas para admissão a Orquestras ou Concursos, o papel do Pianista Acompanhador é essencial para a prestação do aluno. Não só é importante a competência técnica, musical, estilística, e a já referida flexibilidade, como também o papel essencial que deverá ter na segurança com que o aluno se apresenta. Ao acompanhar um aluno ao longo de um ano lectivo ou mais, estabelece-se uma relação de confiança e de apoio que contribui, em muitos casos, para o sucesso da performance do aluno.

2.4.2. Acompanhamento de Coro

Ao longo da minha função de pianista acompanhadora acompanhei por diversas vezes o Coro do Secundário e o Coro do 1º. Ciclo no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Este trabalho no âmbito do acompanhamento de classes mais alargadas requer um trabalho de domínio técnico ao nível do equilíbrio entre a parte do piano e a parte do conjunto vocal, assim como no grau de conhecimento das obras e na capacidade de “liderar” o próprio conjunto vocal.

2.4.3. Ensemble de Cravo

Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa a palavra *ensemble* no domínio da música significa “conjunto de músicos, cantores, etc., que se apresentam em

público².

A Portaria 691/2009 cria os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano e aprova os respectivos planos de estudo. No âmbito da oferta de escola desenvolveu-se no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga a disciplina de *Ensemble* para os alunos das classes de instrumentos de tecla do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Esta disciplina era leccionada na generalidade por professores de piano, a grupos de 4 alunos (permitia fazer dois pares por grupo). O programa foi estabelecido pelo Departamento de Teclas e consistia na preparação de peças / obras para piano a 4 mãos. Os alunos tinham que apresentar duas peças nas provas trimestrais. No ano lectivo de 2009/2010 ingressou no Conservatório a primeira aluna de Cravo como instrumento principal. Do currículo desta aluna fazia parte a disciplina de *Ensemble*, embora não existisse outro aluno de Cravo para concretizar as obras para Cravo a 4 mãos. Foi-me atribuída a leccionação da disciplina e desde o primeiro momento fiz par com a aluna tendo desenvolvido um trabalho de equipa e de colaboração no domínio da música de conjunto. Os principais objectivos da disciplina eram: cumprir os conteúdos programáticos; desenvolver métodos e hábitos de trabalho regulares; desenvolver uma boa capacidade de compreensão dos estilos e formas; contribuir para o desenvolvimento técnico e artístico; promover a autoconfiança; fomentar o gosto pela disciplina e pela música; participação em audições; tocar com gosto e segurança; desenvolver o gosto pelo estudo do instrumento e fomentar a prática de música de conjunto. O repertório trabalhado incidiu essencialmente na obra *Tonstücke* de Daniel Gottlob Türk. Esta obra contém diversas peças com diferentes formas como Sonatinas, Danças, Peças de carácter e Marchas. Foi ainda trabalhado o Tema e a primeira Variação do Divertimento *Il Maestro e lo scolare* de Haydn. Este Divertimento desenvolve-se segundo a forma Tema e Variações, em que uma das partes é dedicado ao Professor (*La parte del maestro*) e outra é dedicada ao aluno (*La parte dello scolare*). É uma obra muito interessante pedagogicamente que se desenvolve com base no esquema de imitação.

A primeira alteração à Portaria 691/2009, a Portaria 267/2011 acaba com a oferta de escola no 2º. e 3º. Ciclo, terminando a disciplina de *Ensemble* de Cravo e *Ensemble* de Piano.

² <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa0/ensemble> (acedido em 18-10-2014)

CAPÍTULO 3 – TRABALHOS DE NATUREZA CIENTÍFICA

3.1. Mestrado em Estudos da Criança – Especialização em Educação Musical

Em 2009 concluí o Mestrado em Estudos da Criança – Especialização em Educação Musical na Universidade do Minho com a dissertação “Álbum para piano – Um contributo para a divulgação de obras de compositores portugueses no âmbito do ensino do instrumento” sob a orientação do Professor Doutor Luís Pipa. Este trabalho surgiu da preocupação em facilitar o acesso e alargar o conhecimento de obras de compositores portugueses para piano, apresentando novas propostas de repertório para estudantes de piano e expandindo o leque de opções de acordo com os diferentes graus de ensino. Foi levada a cabo a criação de um álbum que apresenta uma diversidade de obras, proporcionando a docentes e alunos uma escolha mais alargada de repertório. Estas obras foram escolhidas de modo a permitir a crianças e jovens o desenvolvimento, não só das competências técnicas e dos elementos que as compõem, mas também da criatividade, da imaginação e da expressão, estando acompanhadas por comentários e indicações de técnica e interpretação por parte da autora. A recolha de partituras para a elaboração do álbum revelou-se complexa, uma vez que muitas das obras referenciadas nos programas em vigor na maioria dos conservatórios e escolas de música portuguesas não estão disponíveis para aquisição, tendo a sua concretização apenas sido possível a partir de contactos com colegas, professores e amigos, que prontamente aceitaram procurar nas suas bibliotecas pessoais obras de autores portugueses, muitas das quais se conseguiram apenas em fotocópia e num estado que lhes conferia pouca nitidez. Este aspecto aguçou a vontade de fazer uma edição das partituras seleccionadas, de modo a ser mais fácil a sua leitura pelos mais novos e de as recuperar para um acesso mais alargado. Uma vez que muitas obras de compositores portugueses foram editadas há várias décadas e não voltaram a ser reeditadas, revelou-se de extrema importância proceder à recolha de todas as fontes disponíveis e realizar uma edição que contempla obras que de outro modo se iriam perder pelos tempos, privando do seu conhecimento as futuras gerações por falta de acesso às partituras. Com este trabalho, pretendi abrir uma pequena janela para que outros se interessem pela música dos compositores nacionais e possam vir a empreender tarefas de idêntica dimensão, constatando que as peças seleccionadas para o álbum são ricas tanto sob o ponto de vista da técnica pianística como da sua valia

musical, equivalendo-se nos seus objectivos ao repertório internacional invariavelmente utilizado e por vezes sujeito a desnecessário desgaste e banalização. As obras presentes no Álbum são: *Adormecendo a Boneca* de Alexandre Rey-Colaço; *Miniatura n.º.2* de Luís Pipa; *E o Ursinho Dorme* de José Bettencourt da Câmara; *Os Passarinhos* de Botelho Leitão; *Minueto* de António Fragoso; *Premiere Promenade a pied* - “Au Jardin du Luxembourg” de Ruy Coelho; *Carroussel* de Frederico de Freitas; *Deux Colombes au sommet de la Tour* de Francisco de Lacerda; *Canção - Coral* de Cândido Lima; *Mazurca op.13 n.º.1* de Hernani Torres; *Dolorosa n.º.3* de Óscar da Silva; *Valsa Caprichosa* de Eurico Thomaz de Lima; *Luar* de Luís de Freitas Branco; *Canção de Embalar* de Maria Teresa de Macedo; *Canção do Berço* de Luiz Costa.

Foi ainda gravado um Cd com as obras do álbum na minha interpretação. Este Cd foi gravado no Estúdio do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga em Janeiro de 2009, com assistência técnica do Professor Serafim Barreira.

Foi realizada uma reflexão sobre os elementos da técnica pianística que cada peça apresenta e foram feitas algumas sugestões de trabalho para o domínio de alguns dos seus elementos fundamentais como: posição do corpo; relaxamento; posição da mão; respiração; pedal. Foi ainda elaborado um sub-capítulo com algumas sugestões sobre como estudar uma obra musical. No quadro que se segue são apresentados os elementos de técnica pianística que poderão ser trabalhados em cada peça do Álbum.

Peças	Elementos de técnica pianística
<i>Adormecendo a Boneca</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Duas vozes na mesma mão - Movimento do pulso na condução do fraseado - Pequenos ornamentos
<i>Miniatura n.º.2</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Rigor rítmico - Relaxamento - Peso do braço - Posição da mão
<i>E o Ursinho Dorme</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Movimento do pulso na condução do fraseado - Peso do braço / Relaxamento - Equilíbrio melodia / acompanhamento
<i>Os Passarinhos</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Staccato

	<ul style="list-style-type: none"> - Legato - Variedade dinâmica - Pedal - Ornamentos (apogieturas) - Sinalização de oitava superior - Suspensão e indicação de respiração - Variadas indicações de andamento e carácter (<i>Scherzando e sempre leggiero, a tempo, leggierissimo</i>)
<i>Minueto</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Técnica de terceiras - Reflexos rápidos da mão esquerda - <i>Cantabile</i>
<i>Premiere Promenade a pied</i> – “ <i>Au Jardin du Luxembourg</i> ”	<ul style="list-style-type: none"> - Igualdade na mão esquerda - Diferentes planos sonoros (melodia / acompanhamento) - Duas vozes na mesma mão - Pedal - Trilo
<i>Carroussel</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Melodia duplicada nas duas mãos - Esquema de acompanhamento muito comum - Notas repetidas - Intervalos de oitavas - Exploração das dinâmicas forte e fortíssimo
<i>Deux Colombes au sommet de La Tour</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Qualidade tímbrica do ataque - Grande extensão ao nível dos registos utilizados - Oitavas - Diversidade de vozes - Condução melódica - Variedade dinâmica
<i>Canção - Coral</i>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Cantabile</i> - Várias vozes na mesma mão - Várias alterações musicais

	<ul style="list-style-type: none"> - Acordes
<i>Mazurca op.13 n.º.1</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Melodia / acompanhamento - Saltos constantes na mão esquerda - Variedade rítmica e dinâmica - Acordes com maior extensão - Duas vozes na mesma mão - Relaxamento e peso do braço na execução de acordes repetidos - Legato de terceiras e sextas - Pedal
<i>Dolorosa n.º. 3</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Qualidade tímbrica e sonora - Equilíbrio de várias vozes em simultâneo - Pedal - Várias alterações musicais - Tonalidade - Indicações de pedal esquerdo (<i>una corda, tre corde</i>)
<i>Valsa Caprichosa</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Acompanhamento característico - Reflexos rápidos na execução de saltos - <i>Cantabile</i> - Duas vozes na mesma mão - Controlo da técnica de arpejos.
<i>Luar</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Várias vozes na mesma mão - Domínio das qualidades expressivas do instrumento - Domínio de oitavas - Movimento do pulso no fraseado
<i>Canção de Embalar</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Extensão da mão esquerda - Duas vozes na mesma mão - Diferenciação de melodia / acompanhamento - Acordes de três e duas notas - Variedade rítmica e dinâmica
<i>Canção do Berço</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Diferenciação de melodia / acompanhamento

	<ul style="list-style-type: none"> - Cruzamento de mãos - Grande extensão da mão esquerda - Duas vozes na mesma mão - Técnica de acordes
--	--

Tabela 2. Elementos da técnica pianística presentes nas peças do *Álbum para Piano* (Peixoto,

3.2. Apresentação de Comunicações

Após a conclusão do Mestrado em Estudos da Criança – Especialização em Educação Musical, realizei algumas comunicações tendo como base a dissertação final.

Apresentei a comunicação “Álbum para piano – um contributo para a divulgação de obras de compositores portugueses” em *A Performance em Contexto / Colóquio em Estudos de Interpretação Musical* realizado a 18 de Junho de 2010 na Universidade do Minho.

De 23 a 25 de Março de 2012 participei no *Congresso Internacional de Música GuimaraMus 2012* organizado pela Sociedade Musical de Guimarães em parceria com a Universidade do Minho, onde apresentei a comunicação “Álbum para piano – um contributo para a divulgação de obras de compositores portugueses”.

3.3. Publicação Artigo

No âmbito do *Congresso Internacional de Música GUIMARAMUS2012*, foi editado o livro do Congresso *Pensar a Música* editado pela Sociedade Musical de Guimarães e publicado pela Fundação Cidade de Guimarães, que, em 600 páginas, reúne cerca de uma trintena de artigos / comunicações onde consta o artigo da minha autoria, “Álbum para piano - Um contributo para a divulgação de obras de compositores portugueses no âmbito do ensino do instrumento”.

CAPÍTULO 4 – METODOLOGIAS DE ENSINO

4.1. Ensino de Piano

Ao longo da minha experiência no ensino de piano, desenvolvi uma metodologia que tem como base os conhecimentos teóricos fundamentados por diversos pedagogos como Heinrich Neuhaus, Louis Ketner, Walter Gieseking, Karl Leimer, Carola Grindea entre outros. Paralelamente a estes conhecimentos, a experiência e o contacto com diferentes métodos de aprendizagem, permitiram desenhar uma filosofia de ensino que se define por ensinar os princípios base da técnica pianística como a posição do corpo, a posição da mão, o relaxamento, a respiração, a articulação, a dedilhação, em conjunto com um contacto permanente com a prática musical do instrumento aliada a uma perspectiva de fruição musical.

Nos primeiros anos de ensino é fundamental dominar a posição do corpo e da mão tendo em conta o relaxamento muscular. Este aspecto é determinante para adquirir uma boa técnica no domínio da digitação e da articulação, entre outros.

Os métodos que utilizo com frequência na iniciação ao piano são:

- *The Music Tree, Time to Begin* de Frances Clark e Louise Goss – Introduzem elementos da leitura musical sem utilização de pauta musical. Introdução da leitura é feita apenas com duas linhas desenvolvendo a leitura por relatividade.
- *Piano Lessons Book 1* de Phillip Keveren, Barbara Kreader, Fred Kern, Mona Rejino – Método que permite aos alunos aprender os elementos básicos da leitura musical sem pauta. Desenvolve a leitura por relatividade. É introduzida a leitura na pauta com diversas posições sobre o teclado
- *Methode de Piano, Debutants* de Charles Hervé e Jacqueline Pouillard – Método que apresenta os elementos essenciais da técnica pianística de forma gradual, com pequenas peças, exercícios para independência de dedos, coordenação de mãos, introdução de diferentes articulações, indicações de dinâmica e peças em diferentes tonalidades.
- *Manual de Piano* elaborado sob a coordenação de Álvaro Teixeira Lopes e Vitali Dotsenko – Método muito interessante. São explicados os princípios

básicos da aprendizagem do piano, como a posição do corpo e da mão, são apresentadas algumas canções populares, é desenvolvida a execução em *non legato*, do *legato*, é trabalhada a execução com ambas as mãos em simultâneo, depois a coordenação e independência das duas mãos com diferentes articulações e os primeiros acordes, a passagem do polegar, a diversificação rítmica e o emprego do pedal. Todos os elementos apresentados são acompanhados de breves explicações e de peças onde são aplicados os elementos aprendidos.

- *101 Premières Études* compilados por Charles Hervé e Jacqueline Pouillard – Os estudos são apresentados de forma gradual no domínio da assimilação de elementos como a leitura musical, independência de dedos e coordenação de mãos, conhecimento e domínio de diversas articulações, de acordes, de diferentes compassos (simples e compostos), passagem do polegar, execução de terceiras e sextas na mesma mão entre outros.
- *New School of Piano Studies* editado por Otto Thümer – Colectânea de estudos de diversos compositores como Bertini, Brunne, Bürgmuller, Czerny, Duvernoy, Gurlitt, Lemoine e Loeschhorn.

No ensino de alunos com cerca de 5 a 7 anos, considero importante a aprendizagem da posição do corpo e da mão por meio do contacto com o próprio instrumento. Os métodos *Music Tree* com o livro *Time to begin* e *Piano Lessons Book 1* editado por Hal Leonard permitem aos alunos desenvolver o conhecimento de alguns elementos base na leitura musical eliminando a leitura por meio de claves. As peças são apresentadas de forma muito interessante do ponto vista da evolução no conhecimento de figuras rítmicas. O facto de a posição da mão inicialmente ser orientada para as teclas pretas permite a aquisição de uma posição mais correta. As mãos de crianças com idades inferiores a 7 anos, são normalmente muito pequenas. O contacto com as teclas pretas, dada a sua dimensão mais reduzida, evita qualquer esforço desnecessário que pode levar ao desenvolvimento de problemas musculares a longo prazo. Outro factor importante na aprendizagem com o apoio dos métodos atrás referidos, é a utilização dos dedos que dão maior estabilidade à mão, 4-3-2 na mão esquerda e 2-3-4 na mão direita.

Chopin tinha uma predilecção por esta posição da mão em que o polegar e o dedo mindinho eram colocados nas notas mi e si e os dedos 2-3-4 nas teclas pretas fá#,

sol# e lá#. Esta posição permite uma posição da mão mais relaxada, e foi mais tarde designada por posição Chopin. Os exercícios de cinco dedos e as escalas eram tocados em primeiro lugar em *non-legato* e só mais tarde era introduzido o *legato*. (Kochevitsky, 1967, p.6)

Na aprendizagem de piano por alunos com cerca de 7 a 9 anos, é essencial o desenvolvimento da leitura musical com claves. O Método de Charles Hervé e Jacqueline Pouillard, é muito interessante pois inicia com peças muito simples, que permitem uma boa aquisição da postura do corpo e da mão, e progredem para peças onde são introduzidos novos elementos musicais e técnicos de forma gradual.

A partir dos 10 anos, os alunos ingressam no 1º. Grau de Piano. O programa que se encontra em vigor³ está um pouco desatualizado, mas ainda serve de base na escolha de repertório. A partir desta idade é introduzida a polifonia, desenvolvem-se elementos da técnica pianística como a execução simultânea de diferentes articulações, a agilidade de dedos, a execução de terceiras em simultâneo numa mão, desenvolve-se o domínio da técnica de escalas e arpejos, introduzem-se elementos rítmicos e musicais mais complexos, entre outros. Esta evolução das diferentes componentes da técnica pianística é consolidada por meio de grandes obras como os *Estudos* de Czerny, Heller ou outros autores, as peças do *Álbum Ana Magdalena Bach* e os *Pequenos Prelúdios* de J. S. Bach, as *Sonatinas* de Clementi, Beethoven, Kuhnau entre outros, peças dos mais diversos compositores que escreveram obras que classificam como sendo para crianças ou que indicam como sendo pedagógicas (Gurlitt, Haydn, Mozart, Beethoven, Kabalevsky, Tchaikovsky, Gretchaninov, Khachaturian, Botelho Leitão, Alexandre Rey-Colaço, José Bettencourt da Câmara, Ruy Coelho, entre muitos outros).

Por volta dos 13 anos inicia-se o desenvolvimento do domínio da polifonia com as *Invenções a duas e três vozes* de J. S. Bach, o desenvolvimento da técnica pianística com os *Estudos* de Czerny, Heller, Cramer entre outros, é introduzida a grande forma da *Sonata* com obras de Haydn, Mozart, Beethoven entre outros, e peças com uma maior complexidade nos domínios técnico e musical.

No Secundário (cerca dos 15 anos) introduz-se *Estudos* com mais exigência no domínio da técnica pianística (Moszkovsky, Moscheles, Chopin, Liszt, etc.), obras de maior complexidade polifónica (*Prelúdios e Fugas* ou *Suites* de J. S. Bach),

³ Programa Experiência Pedagógica 73/74

juntamente com obras de várias épocas com maior dificuldade (*Sonatas e Peças*).

4.2. Ensino de Cravo

O ensino do Cravo, na minha perspectiva, tem bastantes elementos em comum com o ensino do Piano no que diz respeito ao domínio dos elementos fundamentais da aprendizagem como a posição do corpo, a posição da mão, a respiração, o relaxamento, a articulação e a dedilhação.

Tal como na aprendizagem do Piano é essencial o domínio dos princípios base atrás descritos desde as primeiras aulas.

Os métodos que frequentemente utilizo são:

- *Des Lys Naissantes, Initiation au clavier et à la basse continue* de Catherine Zimmer-Grollemund – Método dividido em 3 partes, aprendizagem da leitura e conhecimento do teclado, desenvolvimento da técnica específica do cravo e introdução a diversos estilos e iniciação ao baixo contínuo.
- *The Amesterdam Harpsichord Tutor Vol.I* de Kees Rosenhart – Método com abordagem muito interessante. Permite introduzir os alunos na linguagem específica do Cravo com muitos exemplos de obras de grandes compositores do séc. XVI e XVII como Diego Ortiz, Michel de Saint Lambert, John Playford, Tielman Susato, entre outros, de compositores do séc. XVIII como Daniel Gottlob Türk, François Couperin, Christoph Graupner, Jean François Dandrieu, Jean Leclerc, Johann Krieger, Jean-Philippe Rameau, Maaghdalena Dakkert, Georg Simon Löhlein, Henry Purcell, Johann Sebastian Bach, Carlos Seixas, Bernardo Pasquini, Dieupart e Georg Friedrich Haendel. São apresentados variados exercícios técnicos e explicações adicionais a ter em atenção na aprendizagem de cada peça.
- *The Amesterdam Harpsichord Tutor Vol.II* de Kees Rosenhart – Continuação no domínio dos conhecimento adquiridos com o livro anterior. Apresenta diversas obras acompanhadas de explicações adicionais a ter em atenção na aprendizagem de cada peça. Podemos encontrar obras de maior dificuldade como *Malle Sijmon* de Jan Pietersz. Sweelink, *Plainte* de

Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Serband de Gisbert Steenwick*, *Les Tambourins* de François Couperin, *Lavolta* de William Byrd, *Allemande e 1.º Prelúdio* de *L'Art de Toucher Le Clavecin* de François Couperin, *Praeludium et Fuga* de Johann Caspar Fischer entre outras.

- *Harpsichord Method* de Maria Boxall – Método acompanhado com indicações de trabalho para o professor. Peças do álbum possuem interessantes propostas de dedilhação e articulação.
- *Manuale der Orgel-und Cembalotechnik* de Isolde Ahlgrimm – Método orientado para o desenvolvimento das competências técnicas. Os exercícios e estudos são retirados de importantes fontes como *Orgel-oder Instrument-Tablatur* (1571) de Elias Nikolaus Ammerbach, *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen* de Carl Philipp Emanuel Bach, *L'Art de toucher le clavecin* (1717) de François Couperin, *Il Transilvano* (1593) de Girolamo Diruta, *Intavolature per il cembalo* de Gaetano Greco, *Musicus-Theoretico-Practicus* de Philipp Christoph Hartung, *Die auf dem Clavier lehrende Caecilia* (1738) de Anton Franz Maichelbeck, *Die Kunst das Clavier zu spielen* (1750) e *Anleitung zum Clavierspielen* (1755) de Marpurg, *The Art of Fingering the Harpsichord* (1760) de Nicolo Pasquali, *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts* (1724) e *Code de musique pratique* (1760) de Jean-Philippe Rameau entre outros.
- *Apprendre à Toucher Le Clavecin* de Richard Siegel Vol. I e II – Método com apresentação apelativa. As peças são apresentadas de forma progressiva e acompanhadas de pequenos exercícios e explicações de alguns elementos fundamentais como acidentes musicais, dedilhação da escala, *hemiola*, ornamentos, pequenas biografias de alguns compositores como Haendel ou Purcell. Contém uma secção muito interessante, graficamente, sobre a estrutura, construção, história e mecanismo do Cravo.
- *Les Amusements du Parnasse, Methode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin* de Michel Correte (Reconstituição realizada por Olivier Baumont) – Método onde são apresentados os Princípios para a aprendizagem do Cravo segundo Michel Correte. Contém em Fac simile os princípios de música para Cravo, os princípios no domínio do Cravo,

várias dedilhações de escalas, exercícios de dedos em forma ascendente e descendente e a edição moderna das peças constantes no seu método. As peças são muito curiosas com formas como a *Suíte*, a forma *Tema e Variações*, Danças como o *Menuet*, e peças com títulos sugestivos como *La Marche Du Roy Du Prusse*, *La Sultane Favorite de Mr. Corrette*, entre outras.

- *Early French Keyboard Music an Anthology Vol I e II*, *Early English Keyboard Music an Anthology Vol I e II*, *Early German Keyboard Music an Anthology Vol I e II* editados por Howard Ferguson– É uma coleção essencial para a escolha de repertório para os alunos. Recolha muito interessante de variadas obras das principais escolas europeias do repertório para Cravo acompanhadas de sugestões de interpretação com base em importantes fontes históricas.

Como referi relativamente ao ensino do Piano, nos alunos com cerca de 5 a 7 anos, considero importante a aprendizagem da posição do corpo e da mão por meio do contacto com o próprio instrumento. O mecanismo do instrumento é demonstrado aos alunos de modo a compreenderem a relação que existe entre o pressionar da tecla e som que é produzido. Habitualmente demonstro com um pequeno exercício as potencialidades sonoras do instrumento, com a utilização dos diferentes registos e aplicando diferentes articulações.

Utilizo frequentemente as primeiras peças do método *Music Tree* com o livro *Time to begin e Piano Lessons Book I* editado por Hal Leonard para as primeiras aulas dos alunos de cravo, que permitem aos alunos desenvolver o conhecimento de alguns elementos base na leitura musical eliminando a leitura por meio de claves.

Após este primeiro contacto utilizo o método *Des Lys Naissants – Iniciation au clavier et la basse continue* de Catherine Zimmer-Grollemund. Este método está dividido em três partes. A primeira parte destina-se à aprendizagem da leitura e ao conhecimento do teclado. As peças estão escritas de modo a desenvolver a leitura simultânea em duas claves, ao mesmo tempo que o conhecimento do teclado se faz de forma progressiva com o alargamento do âmbito a partir do dó central. Nas primeiras peças aconselho os alunos a substituir os dedos indicados na partitura pelos dedos 2-3-4 na mão direita e 4-3-2 na mão esquerda, pois estes dedos permitem uma boa aquisição da posição da mão. Utilizo as peças *En Gambadant gaiement* e *Polyphonie à*

4 voix para demonstrar os diferentes registos do teclado. Os alunos tocam primeiro a peça no teclado de baixo (I 8') e depois no teclado de cima (II 8') ou vice-versa.

De seguida é introduzido o tema da articulação, que é um dos pontos mais importantes do domínio do Cravo. São realizados alguns exercícios preliminares como os que figuram no *Harpsichord Method* de Maria Boxall. As primeiras quatro peças são fundamentais para os alunos compreenderem que as notas principais devem ser sustentadas na tecla por um maior período de tempo que as notas menos importantes. O facto de a autora colocar uns traços (____ ou __) para indicar notas mais sustentadas ou menos sustentadas permite aos alunos ter um guia visual para a correta execução deste princípio base.

Um outro método muito interessante que utilizo na primeira fase de aprendizagem é *The Amesterdam Harpsichord Tutor* de Kees Rosenhart. Os primeiros exercícios apresentam elementos muito simples que devem ser trabalhados com mãos separadas. Estes exercícios são uma importante fonte de trabalho no domínio da articulação. Não existe qualquer indicação de dedilhação ou de articulação. O professor pode e deve sugerir diferentes articulações, de modo a desenvolver no aluno o gosto por criar diferentes formas de tocar a mesma frase musical. Este método prossegue com várias peças de Daniel Gottlob Türk, que são apresentadas com diferentes transposições com o intuito de que o aluno adquira a capacidade de facilmente tocar em qualquer tonalidade.

A segunda parte do método *Des Lys Naissantes* de Catherine Zimmer-Grollemund apresenta alguns elementos característicos da técnica do Cravo (ornamentação, passagem do polegar, escalas com dedilhação moderna e com dedilhação antiga, exercícios de agilidade com dedilhação própria da técnica do Cravo, independência de mãos com exercícios com diferentes articulações nas duas mãos) e peças com diferentes estilos (*Pavane, Passacaille, Menuet, Tambourin, Invention, Gavotte, Ground, Toccata, Suite*). Os elementos técnicos apresentados nas peças da segunda parte deste método, representam um grande salto no domínio da técnica do Cravo. Para os alunos mais novos é por vezes difícil adquirir competências técnicas no domínio da coordenação e compreensão dos elementos apresentados nas peças *Invention, Gavotte, Ground*, e em especial na *Toccata e na Suite*, que requerem um conhecimento e domínio da técnica mais aprofundado. Estas peças são intercaladas com algumas peças que estão compiladas no *Harpsichord Method* de Maria Boxall (*Air* de John Blow, *Menuet* de Henry Purcell, *Menuet* de John Barrett) e no *The*

Amsterdam Harpsichord Method de Kees Rosenhart (*Bourrée* de Graupner, *Allons Voir ce Devin* Gage de Dandrieu, *Pièce* de Jean Leclerc, *Menuet* de Johann Krieger).

Cerca dos 9 ou 10 anos até aos 12 anos inicia-se a abordagem a J. S. Bach com algumas peças do seu *Álbum Ana Magdalena Bach*. Com estas obras pretende-se introduzir os alunos na polifonia e na estrutura musical deste grande compositor. Inicia-se também nesta fase a introdução de diferentes escolas como peças francesas (com ornamentação muito característica, em que cada compositor tem a sua tabela de ornamentação), peças inglesas (em especial Purcell e as suas convenções ao nível da ornamentação), e a escola italiana (especialmente peças do séc. XVI e XVII para o domínio da dedilhação antiga). Paralelamente desenvolve-se o domínio das escalas, arpejos e abordam-se alguns estudos de Czerny op.599 ou Czerny op.821, que são adaptados ao Cravo e permitem desenvolver a técnica com o aperfeiçoamento da agilidade digital das duas mãos, da aprendizagem de pequenos elementos técnicos como o domínio de terceiras numa mão, da execução de acordes, de diferentes articulações nas duas mãos, entre outros.

Por volta dos 12 aos 15 anos são aperfeiçoados os conhecimentos técnicos e musicais que foram introduzidos nos anos anteriores e inicia-se o estudo dos *Pequenos Prelúdios* e posteriormente *Invenções a duas vozes* de J. S. Bach, de obras ibéricas de Carlos Seixas e Domenico Scarlatti e de *Suites* de compositores como Haendel, Purcell, Zipoli, Telemann, Fischer entre outros. No domínio do desenvolvimento da técnica são utilizados para além dos métodos já referidos, o *Manuale der Orgel-und Cembalotechnik* de Isolde Ahlgrimm. Este método inicia com alguns exercícios preparatórios, depois segue com sequências, com exercícios de dedos e exercícios de escalas, com exercícios com troca de mãos, com acordes, exercícios rítmicos, exercícios com trilos, troca de dedos na mesma tecla, passagens derivadas de acordes, terceiras e sextas paralelas, oitavas, mãos cruzadas, peças para apenas uma mão e pequenos estudos. Os exercícios são acompanhados de explicações que ajudam o aluno, em colaboração com o professor, a elaborar um plano de trabalho. Nesta fase de aprendizagem é introduzida a prática de Baixo Contínuo com pequenos exercícios com cadências simples I-V-I, ou I-IV-V-I. Estes exercícios acompanham o estudo das escalas. Ao executar determinada tonalidade o aluno realiza a cadência na tonalidade da escala que está a estudar.

No ensino secundário são consolidados todos os conhecimentos técnicos e musicais e é aprofundado o estudo de diferentes estilos e escolas. No estudo de Bach

são introduzidas as *Sinfonias, Prelúdios e Fugas* ou *Suites Francesas*, são estudadas diversas obras das escolas francesa, italiana, inglesa (incluindo os Virginalistas) e ibérica. É ainda abordada a sonata da 2ª metade do séc. XVIII ou uma obra do séc. XX. No âmbito do Baixo Contínuo, é desenvolvida a prática com base nos seguintes métodos:

- *Le Maitre de Clavecin* de Michel Corrette;
- *18th Century Continuo Playing, a Historical Guide to the Basics* de Jesper Christensen;
- *Figured Harmony at the Keyboard* Part 1 e 2 de R. O. Morris;
- *Continuo Playing According to Haendel, His figured bass exercises*, coordenado por David Ledbetter

4.3. Estratégias de Ensino-Aprendizagem

4.3.1. Desenvolvimento técnico-musical

Uma das especificidades do Cravo em relação ao piano é o facto de a maioria das partituras que se utiliza para estudar/tocar, serem partituras em *facsimile* ou edições sem indicações de articulação ou de dedilhação. Na generalidade das obras a escolha de dedilhação, articulação e de registação é do próprio intérprete. Esta escolha é contudo fundamentada com uma análise da obra e com um conhecimento informado das características essenciais da obra e da época em que se insere.

De modo a demonstrar algumas das principais convenções no domínio da técnica do Cravo, serão apresentados alguns dos elementos essenciais na interpretação historicamente informada. O livro *História da Técnica Pianística* de Luca Chiantore é uma importante fonte de informação, pois apresenta num só volume os princípios base da técnica pianística e a sua evolução.

Tratados do séc. XVI e séc. XVII

Nas obras até 1550 torna-se mais difícil compreender as convenções da época, pois não existe nenhuma obra teórica que forneça informações sobre os diversos aspectos inerentes à interpretação e execução técnica. Apenas é possível saber que a

prática dos instrumentos de tecla estava muito ligada à improvisação. No séc. XV a literatura para tecla começa a sedimentar as suas bases graças ao protagonismo do órgão na Alemanha. (Chiantore, 2001, p.33-34)

Uma das fontes mais antigas no que diz respeito à dedilhação é *Fundamentum Organisandi* de Hans Buchner, que nos mostra que no início do séc. XVI a dedilhação era considerada em função do intervalo, melódico como harmónico. As terceiras coincidiam com a numeração 2-4, as quintas e as sextas com 2-5, e os intervalos conjuntos com sucessões de 2-3 ou 2-3-4. É de salientar que apenas no período barroco se iniciou a utilização do polegar e da passagem do polegar como a conhecemos nos nossos dias. (Chiantore, 2001, p.39-40)

Tomás de Santa Maria

O primeiro teórico a falar explicitamente de questões técnicas é Tomás de Santa Maria com um livro publicado em 1565 para “todo o instrumento que se possa tocar a três e quatro vozes”. Este texto apresenta na primeira parte elementos da teoria musical, ornamentação, regras de tablatura e modos eclesiásticos. A segunda parte contém um amplo tratado de contraponto que acaba com instruções para a afinação dos diversos instrumentos. Tomás Santa Maria apresenta alguns pontos essenciais para tocar com perfeição e primor: *tocar com ritmo, colocar bem as mãos, pressionar as teclas correctamente, tocar com limpeza e distinção, correr bem as mãos de um sítio ao outro, tocar com dedos convenientes, tocar com bom ar, fazer bons redobles e quiebros* (ornamentação)⁴. A posição da mão é descrita com muito cuidado e apresenta uma comparação com as “mãos do gato”. “Colocar bem a mão consiste em três coisas. A primeira é que as mãos estejam bem curvadas, como mãos de gato (...) os dedos devem estar muito juntos e mais altos que a mão, colocados em arco”, prossegue dizendo que os dedos devem estar recolhidos e sempre em contacto com a superfície das teclas e não se devem afastar os braços do tronco. (Chiantore, 2001, p.40-41)

Alguns destes princípios da técnica do séc. XV parecem-nos um pouco desadequados à técnica praticada nos dias de hoje. Mas é importante compreender de que forma esta técnica influencia a forma como devemos interpretar as obras deste período.

⁴ *Arte de tañer fantasia* (1565)

A técnica que Tomás de Santa Maria expõe na sua *Arte de tañer Fantasia*, não refere uma única vez o princípio do relaxamento, pelo contrário a sua posição da mão com os dedos tão recolhidos e mais altos que a mão sugere precisamente uma certa tensão. Segundo os dados que temos sobre os instrumentos da época, pensa-se que esta posição que Santa Maria descreve destinar-se-ia mais ao clavicórdio, que necessita de um ataque mais preciso sobre a tecla. (Chiantore, 2001, p.47)

Tomás de Santa Maria expõe, contudo, elementos importantes para os dias de hoje como a firmeza do ataque, a igualdade entre as duas mãos, a altura dos dedos e a forma como estes devem atacar a tecla. No domínio dos requisitos para melhorar a interpretação destaca que se deve tocar em tempo, ter uma boa posição da mão, pressionar as teclas correctamente, tocar limpa e claramente, movimentar bem as mãos em ambas as direcções, utilizar as dedilhações correctas, tocar no estilo e tocar bons ornamentos. Descreve ainda com detalhe a forma como se deve pressionar as teclas correctamente e com um bom ataque: pressionar as teclas com a parte carnosa dos dedos; pressionar as teclas fortemente e com um bom ataque; as duas mãos devem pressionar as teclas da mesma forma; não pressionar as teclas de longe, os dedos devem ser mantidos perto das teclas; largar completamente as teclas; uma vez pressionadas as teclas, não se deve apoiar nelas os dedos. Relativamente à forma de se tocar limpa e claramente refere que, quando os dedos pressionam as teclas, o dedo que toca primeiro deve ser levantado antes do dedo que toca imediatamente a seguir, e que depois de tocar, o dedo deve ser levantado só um pouco acima da tecla e não se deve afastar da tecla, excepto nos ornamentos. No domínio das escalas salienta que as mãos devem manter-se muito compactas e a mão deve virar na direcção da escala, especialmente quando são colcheias ou semicolcheias. As escalas na mão direita devem ser executadas com os dedos 3-4. O terceiro dedo deve estar levantado sempre que se pressiona a tecla, um pouco mais alto que o quarto dedo. O quarto dedo levanta apenas o necessário para libertar a tecla (como se fosse arrastado pelas teclas). O segundo dedo deve estar ligeiramente curvado e mais levantado que o terceiro. Nas escalas ascendentes na mão esquerda o quarto dedo deve estar mais levantado que o terceiro sempre que pressiona a tecla e no caso da escala ser tocada com o primeiro e segundo dedos, o segundo deve estar mais levantado que o primeiro quando se pressiona a tecla. Relativamente às dedilhações estabelece os dedos principais para começar e terminar os *redobles* e os *quiebros* dando à música uma certa elegância. Na mão direita o dedo principal é o terceiro, e na mão esquerda o segundo e o terceiro. O

polegar não deve ser utilizado nas notas pretas, excepto ao tocar oitavas ou não havendo outra alternativa. Nas colcheias e semicolcheias não se deve utilizar o mesmo dedo em notas consecutivas, as semibreves devem ser tocadas com o terceiro dedo, as mínimas na forma descendente devem ser tocadas com o terceiro dedo e a seguinte com o segundo dedo. Os *Redobles* são tocados apenas nas semibreves e os *Quiebros* são tocados nas mínimas, nas semínimas e nas colcheias. (Sachs & Ife, 1981)

Luca Chiantore (2001, p.45) em *História da Técnica Pianística* destaca a importância de Tomás Santa Maria ao estabelecer uma relação entre o uso de determinada dedilhação e o movimento da mão, em especial na realização da escala.

Girolamo Diruta

O tratado de Diruta *Il Transilvano Dialogo sopra il Vero Modo di Sonar Organi et Istromenti da Penna* é um tratado muito completo onde o compositor indica como o organista deve tocar, praticar, dedilhar, ornamentar, transpor, acompanhar e combinar registos, ensina a técnica da tablatura, do contraponto e explica as qualidades dos modos. A sua estrutura inclui uma selecção de obras dos principais compositores da época. Este aspecto faz do *Transilvano* o primeiro “método” para teclado no sentido moderno. Este tratado está escrito sob a forma de diálogo, os assuntos são expostos em forma de respostas do autor às perguntas formuladas por um anónimo “transilvano”. (Chiantore, 2001, p.48)

Em primeiro lugar, Diruta fala da postura do corpo. O organista deve sentar-se no centro do teclado. Em segundo lugar não fazer gestos ou movimentos com o corpo, mas sim manter o corpo e a cabeça erguidos e graciosos. Em terceiro certificar-se que o braço guia a mão que deve estar alinhada com o braço (nunca mais alta ou mais baixa). Em quarto lugar deve-se manter os dedos próximos das teclas, bem curvos mas com a mão leve de modo a que os dedos se movam com agilidade e velocidade. Finalmente refere que a tecla deve ser pressionada e não atacada, levantando imediatamente o dedo no momento em que se abandona a tecla. Um ponto interessante é a comparação que apresenta para se obter uma mão ligeira e suave. Refere sobre este aspecto que a mão ligeira se deve assemelhar ao movimento de uma carícia. Para Diruta a posição da mão deve ser a mais cómoda e natural possível aproximando-se das convenções presentes nos dias de hoje. Para consolidar a ideia da

mão ligeira e suave, Diruta aprofunda este domínio com a descrição da correcta utilização do braço. O essencial para manter flexível a mão é não interromper a conexão com o braço, o “braço deve guiar a mão”. (Chiantore, 2001, p.48-51)

Diruta classifica o 2º. e 4º. dedos como os dedos adequados para realizar as notas mais importantes dos compassos: tratam-se dos dedos “bons”, que se encarregam de realizar as notas “boas”, ou seja, as partes fortes do compasso. O polegar, o dedo médio e o mindinho são, pelo contrario, dedos “maus”, que devem corresponder às partes débeis ou “más” do compasso” (Ferguson, 1998, p.76-77)

Diruta é considerado por Chiantore (2001, p.55), o primeiro a concentrar-se no aspecto muscular da acção do dedo, motivo para se poder considerar os seus simples exercícios como os primeiros exercícios técnicos na história dos instrumentos de tecla. Estes exercícios centram-se no perigo de bater no teclado depois dos saltos e na necessidade de orientar a mão nas mudanças de direcção. Estes exercícios são acompanhados de conselhos de estudo, evidenciando o carácter didáctico desta secção do “Transilvano”. O verdadeiro instinto pedagógico de Diruta tem melhor expressão nas *Toccatas* que completam a primeira parte do tratado.

Compositores do séc. XVII

A produção para instrumentos de tecla do início do séc. XVII caracteriza-se por uma nova atitude com a necessidade de um domínio da técnica que permita realizar as acrobacias e velocidades das obras de Girolamo Frescobaldi ou de Giovanni Picchi. Nesta época o antebraço mantém-se substancialmente na horizontal e a mão está alinhada com os dedos e com a segunda articulação dos mesmos. A posição da mão sofre também algumas alterações não só pela prática de outros instrumentos como o alaúde, como também pelas alterações na escrita musical. Alguns autores consideram que a técnica do alaúde influenciou a técnica dos instrumentos de tecla conduzindo a uma posição da mão mais aberta e relaxada, com um novo sistema de dedilhação que incorporava o polegar. Um dos principais modelos a seguir era o da voz humana, em parte pela influência da recém criada ópera e dos madrigais. Um *legato* sentido como forma de união dos distintos elementos da frase musical, necessitava de uma variedade de articulação, que seria irrealizável com a posição da mão do séc. XVI. (Chiantore, 2011, p.52-53)

Girolamo Frescobaldi (1583-1643) nos prólogos das suas obras apresenta muitas indicações sobre a execução no domínio do tempo, estilo, ornamentação, mudanças rítmicas ou *rubato*. Ferguson (1998, p.21-23), resume as principais indicações dadas por Frescobaldi:

- O tempo de uma *Toccat*a deve manter-se ao longo da interpretação, embora possa variar dependendo do carácter da música, ou lento, ou rápido, com pequenas pausas se for necessário;
- Se uma obra é muito longa, secções bem escolhidas podem ser tocadas separadamente, tendo em conta que acabam numa tonalidade adequada;
- As *Toccat*as para Cravo devem começar muito lentamente, tocando os acordes em arpejado pois permite compensar a inexistência de um som continuado no instrumento;
- Deve existir um repouso na última nota dos trilos e das secções com passagens rápidas, mesmo se o valor da figura rítmica for pequeno. Com esta paragem evita-se confundir uma passagem com a passagem seguinte;
- O final das passagens musicais deve ser tocado em *ritardando*, mesmo quando estão indicadas notas com valores pequenos;
- Um ornamento (trilo) numa mão não deve coincidir nota por nota com passagens rápidas na outra mão. O trilo deve ser tocado mais rápido que a passagem rápida que deve ser tocada de forma expressiva;
- Se uma passagem tem colcheias numa mão e semicolcheias noutra mão, não deve ser tocada muito rápida e o ritmo das semicolcheias deve ser tocado de forma pontuada;
- Se uma passagem tem semicolcheias nas duas mãos deve-se suste r a nota anterior e depois tocar a passagem “corajosamente” de modo a demonstrar o domínio da técnica;
- Secções das *Partitas* e *Toccat*as que incluem notas de valor reduzido, ou ornamentos expressivos, devem ser tocadas lentamente, secções rápidas devem ser muito claras.

Chiantore (2001, p.58), destaca que vários virtuosos do séc. XVII como Jan Pieterszoon Swellink, John Bull, e mais tarde com Johann Jakob Froberger “exploram de forma muito interessante os recursos do Órgão e do Cravo. O legado destes artistas

reside na sua produção, e é no estudo das suas obras que podemos encontrar os seus ensinamentos”.

Um documento importante na época de Chambonnières, D’Anglebert e Louis Couperin é a *Lettre de Mr. Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier* publicada em 1680. Le Gallois estabelece uma interessante distinção entre o *jeu coulant* e o *jeu brillant*. No *jeu coulant* a execução deve ser muito ligada e fluida e no *jeu brillant* deve ser mais virtuosa, com um ataque mais claro e preciso. (Chiantore, 2001, p.59)

O primeiro texto dedicado exclusivamente à aprendizagem do Cravo surge em 1702 com *Le Principes du Clavecin* de Michel de Saint-Lambert. Este texto com carácter didático apresenta desde os elementos mais básicos até ao completo conhecimento do instrumento. O Capítulo XIX é dedicado à posição dos dedos. Chiantore cita Saint-Lambert ao referir-se à posição da mão: *as mãos devem-se manter rectas em cima do teclado, ou seja, procurando que não se inclinem nem muito dentro nem muito fora, os dedos devem manter-se arqueados e bem alinhados com a mesma altura, encontrada a partir da longitude do polegar, a mão à mesma altura que o cotovelo, que depende do banco onde estiverem sentados. É necessário ter cuidado para não levantar excessivamente os dedos e não apoiar com demasiada força os dedos na tecla.* (Chiantore, 2001, p.60)

François Couperin

Uma das principais fontes para conhecer as práticas musicais no séc. XVII e séc. XVIII é a obra *L’Art de Toucher le Clavecin* de François Couperin (1668-1733).

Na edição desenvolvida para a editora Breitkopf & Hartel, por Anna Linde (1933) no Prefácio refere que Couperin deu ao mundo musical o primeiro real “Método para Tecla”.

No seu prefácio Couperin refere “O método que aqui deixo é único e não tem qualquer relação com as Tablaturas que são apenas uma Ciência dos números (...). Eu trato em particular da Arte de tocar Cravo (...). De seguida Couperin apresenta alguns princípios base como a posição do corpo, da mão. Salienta que “para sentar-se a altura ideal, é necessário que a parte inferior do cotovelo, da mão e dos dedos se encontrem no mesmo nível (...). O centro do corpo e do teclado devem coincidir”. (Couperin, 1716)

Chiantore (2001, p.61) salienta que Couperin, “mais do que qualquer teórico

anterior apresenta o ataque da tecla como um assunto eminentemente tímbrico”. Destaca ainda que Couperin considerava importante “a necessidade de utilizar para a iniciação uns instrumentos mais leves, que recordam ao principiante que uma boa execução depende, acima de tudo, “da suavidade e da perfeita liberdade dos dedos” mais do que a sua força”.

No seu prefácio, Couperin apresenta uma reflexão curiosa, referindo que não se deve ensinar a Tablatura, ou notação musical a crianças até terem um certo número de peças nos seus dedos. É impossível para elas olhar para o livro e não deixar os seus dedos saírem da posição correta, e não fazer contorções com eles, e até mesmo os ornamentos podem ser estragados, além disso, a memória melhora muito com a aprendizagem de cor.

O tratado de Couperin segue com um pequeno capítulo sobre a dedilhação como uma introdução aos ornamentos que serão apresentados mais à frente. Inicia apresentando a dedilhação, com a correspondência de um número a cada dedo da mão: mão esquerda – 5,4,3,2,1 e mão direita – 1,2,3,4,5. Prossegue com algumas considerações no domínio da expressão e de seguida apresenta os seus ornamentos, com exemplos musicais acompanhados de breves explicações. Posteriormente apresenta pequenos exercícios para desenvolver a posição da mão, intercalados com escalas, notas dobradas e diversos ornamentos.

Os Prelúdios presentes em *L'Art de Toucher le Clavecin*, contêm significativas alterações no domínio das dedilhações, entre elas o facto de a execução de terceiras não ser realizada sempre com os dedos 4-2, mas podendo ser tocadas com os dedos 5-3 e 2-4. É de salientar ainda a presença de substituição de dedos com a tecla pressionada de modo a permitir uma transição mais subtil nas mudanças de posição, possibilitando um maior *legato*. (Rowland, 2001, 64)

Segundo Chiantore (2001, p.61) o aspecto mais importante é que pela primeira vez, um tratado se ocupa exclusivamente da execução instrumental. Para este autor a secção final, destinada por Couperin à dedilhação de algumas passagens conflituosas das suas *Pièces de Clavecin* é muito interessante pois permite observar as suas propostas de dedilhação.

Jean-Phillipe Rameau

Jean-Philippe Rameau (1683-1764), dedica uma pequena parte do prólogo da

segunda série de obras para Cravo, à “mecânica dos dedos”. Para Rameau “os problemas mecânicos, surgem porque o teclado necessita de movimentos que não realizamos na vida diária (...)”. Chiantore (2001, p.62) destaca que segundo Rameau a “boa execução, mais do que uma questão de talento, depende da eleição de movimentos convenientes”.

O prefácio das suas *Pièces de clavecin* (1724) inclui o *Menuet en Rondeau* totalmente dedilhado pelo próprio Rameau (Ferguson, 1998, p.79). Esta é uma peça essencial para a abordagem no *inégal* com os alunos mais jovens.

A posição da mão de Rameau difere um pouco da de Couperin. Rameau aconselha o cotovelo mais alto que o teclado, embora saliente que a suavidade deve permitir que a mão e o antebraço se movam sem nenhuma tensão. A mão deve arredondar-se naturalmente apenas caindo sobre o teclado. Segundo Rameau, “a mão deve permanecer sempre flexível e leve, esta flexibilidade proporciona aos dedos toda a liberdade e ligeireza necessárias, deste modo, a mão encontra-se, por assim dizer, como morta e limita-se apenas a sustentar os dedos, guiando-os de um extremo ao outro do teclado (...)”. O movimento dos dedos efectua-se desde a articulação que une os dedos à mão. (Chiantore, 2001, p.63-64)

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685-1750) é um dos mais importantes compositores do repertório para instrumentos de tecla. Muitas das informações que constam nas suas obras, como dedilhações ou ornamentos foram acrescentadas nos manuscritos por diversos alunos de Bach.

A única fonte de estudo deixada pela mão do próprio que nos permite analisar os seus princípios orientadores no domínio da dedilhação é o *Clavier-büchlein* dedicado ao seu filho Wilhelm Friedmann com a primeira peça *Applicatio BWV 994* e *Praeambulum BWV 930*. Existe ainda uma versão do primeiro Prelúdio e Fuga do segundo livro do Cravo bem temperado (BWV 870^a, escrita pela mão de um dos seus alunos, Johann Caspar Vogler (Rowland, 2001, p.61)

Existem alguns documentos onde alunos de Bach fornecem informações sobre o “novo sistema” aplicado por ele, como o caso de *Clavierübungen mit der Bachischen Applicatur* de Johann Kirnberger, principalmente no domínio da importância dada ao polegar.

Chiantore (2001, p.74-76) salienta as principais características:

- Bach utilizava frequentemente o polegar, com sucessões 1-1-1 ou alternando com outros dedos em combinações 1-5-1-5 ou 1-4-1-4;
- O dedo mindinho utiliza-se em sucessões 5-5-5, comportando em mais do que uma ocasião uma posição da mão muito recolhida;
- O uso do 5º. dedo e em menor medida, o 1º. estendiam-se sem escrúpulos às teclas cromáticas, inclusivamente em situações mais incómodas;
- Para os acordes paralelos (em especial nas sextas), Bach preferia o 1º. e o 5º. dedo;
- Bach pretendia reduzir ao mínimo os deslocamentos da mão, seguindo o antigo princípio de eleger os dedos observando os que seriam necessários logo de seguida, sobretudo quando a escrita é rica em saltos e arpejos;
- Bach evidencia estar pouco interessado num legato contínuo, pelo contrário, muitas dedilhações parecem pensadas em primeiro lugar para favorecer uma maior articulação.

O ponto de referência da sua dedilhação é naturalmente a tradição organística alemã. Segundo Forkel, autor da primeira biografia de Bach, Bach colocava a mão sobre o teclado com os cinco dedos curvados de tal modo que a sua extremidade caía perpendicularmente sobre o teclado, formando uma linha paralela. Estas informações permitem depreender que Bach realizava um ataque desde a superfície da tecla, sem levantamento do dedo, o deslizamento da ponta do dedo, é aplicado desde a palma da mão e a naturalidade deste tipo de ataque produz um som solto e *legato*. O movimento devia ser extraordinariamente reduzido, conduzindo a uma boa precisão no ataque e limitando qualquer contracção inútil. (Chiantore, 2001, p.78-79)

A partir do séc. XVII os símbolos usados para os ornamentos tornaram-se comuns por toda a Alemanha. Bach compilou uma pequena lista num manuscrito para o seu filho mais velho, Wilhelm Friedemann. Na generalidade os ornamentos começam no tempo. (Ferguson, 1998, p.115)

É importante salientar a importância das obras de Bach na aprendizagem de um instrumento de tecla. Obras como as incluídas no *Álbum de Anna Magdalena Bach*, ou os *Pequenos Prelúdios, Invenções a duas ou três vozes, Prelúdios e Fugas* ou mesmo as suas *Suites Francesas, Inglesas ou Partitas* são em si um grande Tratado. As características destas obras que Bach escreveu para os seus alunos com o intuito de

desenvolver não só a técnica mas também mostrando o seu engenho composicional nas mais variadas formas do Barroco, permitem ao estudante de hoje desenvolver o seu conhecimento musical, no domínio do instrumento e da composição.

Carl Philipp Emanuel Bach

O tratado de Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen*, é o primeiro texto teórico que considera as características do piano. O tratado está organizado em duas partes. A primeira parte consiste num capítulo dedicado à dedilhação, outro aos ornamentos (*apogietura, trilo, grupeto, mordente*, entre outros) e um capítulo sobre a performance. A segunda parte é dedicada à prática do baixo contínuo e ao acompanhamento de outros instrumentos.

Na introdução da primeira parte do tratado, C. P. E. Bach refere que “a verdadeira arte de tocar um instrumento de tecla depende de três factores que estão tão intimamente ligados que não podem existir um sem os outros. Eles são: dedilhação correta, bons ornamentos e uma boa performance”.

Nesta época de transição onde os dois instrumentos, Cravo e Piano, conviveram existindo mesmo obras que estão destinadas a ambos os instrumentos, a principal novidade no tratado de Carl Philipp Emanuel Bach é a passagem do polegar. O polegar é usado como pivot para alcançar um movimento lateral das mãos, o polegar e dedo mindinho são usados apenas nas teclas brancas, excepto em grandes extensões, o polegar é passado por baixo do 2º, 3º. ou 4º. dedos, mas não por baixo do 5º. dedo, polegar é usado em passagens em terceiras, dedos são substituídos silenciosamente numa nota, e duas notas juntas (uma preta e uma branca) podem ser tocadas em *legato* com o mesmo dedo deslizando de uma para outra tecla. (Ferguson, 1998, 77)

4.3.2. Incentivar a participação em apresentações públicas

Para qualquer estudante de música, a apresentação em público é um elemento importante na aprendizagem do próprio instrumento.

Dada a minha experiência não só na docência de piano e cravo como no acompanhamento de alunos de outros instrumentos, tenho verificado que nos alunos mais novos, tocar em público, na generalidade, não acresce um grande factor de ansiedade. Com base nesta observação, incentivo logo nos primeiros meses de

aprendizagem a participação em audições de classe, pois considero que são um elemento muito importante não só para a aprendizagem dos alunos mas também para o conhecimento das suas capacidades e mesmo dificuldades. Esta auto-consciencialização permite a cada aluno como indivíduo um auto conhecimento que lhes permite crescer não só nas aprendizagens como também humanamente. Ao nível do compromisso com o grupo de pares e com a escola são momentos importantes para a divulgação do trabalho que é realizado em cada classe, contribuindo para a solidificação de laços entre os alunos, pais e comunidade educativa.

4.3.3. Incentivar para o estudo do instrumento

O estudo de Cravo na maioria dos Conservatórios e Escolas de Música, ainda não está muito implementado. Nos últimos anos tenho feito um esforço por dinamizar a Classe de Cravo, quer com iniciativas desenvolvidas pelo Departamento de Teclas do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian como apresentando-me em Concertos de Professores no próprio Conservatório de modo a mostrar as potencialidades do instrumento.

No sentido de incentivar o estudo do Cravo e de proporcionar aos alunos a oportunidade de divulgar o seu trabalho e, por este, se sentirem recompensados, desenvolvi em colaboração com o departamento de teclas um conjunto de atividades, com o intuito de promover também o intercâmbio musical de escolas, o convívio entre alunos e a partilha de vivências musicais:

- Concurso Regional de Cravo (Junho 2009)

Níveis	Programa	Participantes	Escolas participantes	Premiados
Nível A – alunos que frequentam a Iniciação	3 obras à escolha dos candidatos	3	Companhia da Música	3
Nível B – alunos que frequentam o Curso Básico	3 obras à escolha dos candidatos	4	Companhia da Música	4
Nível C – alunos que frequentam Cravo como 2º. Instrumento /	3 obras à escolha dos candidatos	8	Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga	7

Instrumento de Tecla				
----------------------	--	--	--	--

Tabela 3. Concurso Regional de Cravo

- Intercâmbio com Academia de Música S. Pio X, Conservatório de Música do Porto e Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga (Abril 2010)

Local de Realização	Academia de Música de S. Pio X	Conservatório do Porto	Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga
Salão Nobre da Academia de Música S. Pio X (Vila do Conde)	3	7	5

Tabela 4. Intercâmbio com Academia de Música S. Pio X, Conservatório de Música do Porto e Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

- Concurso de Cravo do Minho (Junho 2010)

Níveis	Peça Obrigatória (uma de entre as duas apresentadas)	Programa	Participantes	Escolas participantes	Premiados
Nível A – alunos entre 15 e 18 anos	- H. Purcell, <i>Round O em Ré m</i> , Z.T.684 - H. Purcell, <i>Air en Bourée em Sol m</i> , AU11	- 1 Pequeno Prelúdio ou uma Invenção de J. S. Bach - 1 Peça de livre escolha	0	-----	0
Nível B – alunos entre 12 e 15 anos	- H. Purcell, <i>Hornpipe em Mi m</i> , Z.T.685 - H. Purcell, <i>March em Dó M</i> , Z.648	- 1 Pequeno Prelúdio ou uma Invenção de J. S. Bach - 1 Peça de livre escolha	9	- Companhia da Música - Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga	8
Nível C –	- H. Purcell, <i>Hornpipe</i>	- 1 Pequeno Prelúdio		- Academia de	

alunos entre 9 e 11 anos	<i>em Sib M, Z.T.683</i> - H. Purcell, <i>Rigadoon em Ré m, Z.D.227</i>	ou uma Invenção de J. S. Bach - 1 Peça de livre escolha	2	Música de Viana do Castelo	2
Nível D – alunos entre 6 e 8 anos	- H. Purcell, <i>Menuet em Dó M, AU 2</i> - H. Purcell, <i>Menuet em Lá m, Z.649</i>	2 Peças de carácter contrastante e de livre escolha	2	- Academia de Música de Viana do Castelo - Companhia da Música	2

Tabela 5. Concurso de Cravo do Minho

- II Concurso de Cravo do Minho – *Danças Antigas* (Junho 2011)

Níveis	Peça Obrigatória	Programa	Participantes	Escolas participantes	Premiados
Nível A – alunos entre 15 e 18 anos	- Bernardo Pasquini, <i>Partite sopra l aÁria della Folia de Espagna</i>	- 1 Obra à escolha dentro do âmbito das Danças Antigas dos séc. XVI e XVII - 1 Obra à escolha dos séc. XVII e XVIII	0	-----	0
Nível B – alunos entre 13 e 15 anos	- António Gardane (1551), <i>Pass'e mezo antico secondo</i>	- 1 Obra à escolha dentro do âmbito das Danças Antigas dos séc. XVI e XVII - 1 Obra à escolha dos séc. XVII e XVIII	8	- Companhia da Música - Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga - Academia de Música S. Pio X (Vila do Conde)	7
Nível C – alunos entre 10 e 12 anos	- António Gardane (1551), <i>Gamba Galharda</i>	- 1 Obra à escolha dentro do âmbito das Danças Antigas dos séc. XVI e XVII - 1 Obra à escolha dos	0	-----	0

		séc. XVII e XVIII			
Nível D – alunos entre 6 e 9 anos	- Anónimo séc. XVI, <i>Passo e mezo</i>	- 1 Obra à escolha dentro do âmbito das Danças Antigas dos séc. XVI e XVII - 1 Obra à escolha dos séc. XVII e XVIII	2	- Companhia da Música - Academia de Música da Póvoa do Varzim	2

Tabela 6. II Concurso de Cravo do Minho

- Concurso Nacional de Cravo – Homenagem a J. S. Bach – *Bach e o seu tempo* (Abril 2012)

Níveis	Peça Obrigatória	Programa	Participantes	Escolas participantes	Premiados
Nível A – alunos entre 17 e 20 anos	- J. S. Bach: <i>Solo per il Cembalo</i> (C.P.E. Bach) do livro <i>Ana Magdalena Bach</i>	- 1 Obra à escolha de um compositor da escola alemã (séc. XVII e XVIII) - 1 Obra de J. S. Bach à escolha	2	Conservatório de Música do Porto	2
Nível B – alunos entre 14 e 16 anos	- J. S. Bach: <i>Fantasia BWV 919</i>	- 1 Obra à escolha de um compositor da escola alemã (séc. XVII e XVIII) - 1 Obra de J. S. Bach à escolha	5	- Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga - Conservatório de Música do Porto - Instituto Gregoriano de Lisboa - Academia de Santa Cecília	4
Nível C – alunos entre	- J. S. Bach: <i>Polonaise em sol m</i> (C.P.E. Bach)	- 1 Obra à escolha de um compositor da	10	- Academia de Música de Viana	6

11 e 13 anos	do livro <i>Ana Magdalena Bach</i>	escola alemã (séc. XVII e XVIII) - 1 Obra de J. S. Bach à escolha		do Castelo - Conservatório de Música do Porto - Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian - Academia de Santa Cecília - Instituto Gragoriano de Lisboa	
Nível D – alunos até aos 10 anos	- J. S. Bach: <i>Menueto em sol M (BWV Anh 114)</i> do livro <i>Ana Magdalena Bach</i>	- 1 Obra à escolha de um compositor da escola alemã (séc. XVII e XVIII) - 1 Obra de J. S. Bach à escolha	10	- Academia de Música de Viana do Castelo - Conservatório de Música do Porto - Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga - Academia de Santa Cecília	6

Tabela 7. Concurso Nacional de Cravo 2012

CAPÍTULO 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.1. Conclusão

A elaboração do presente Relatório permitiu documentar e elaborar uma análise retrospectiva do meu percurso académico, artístico e profissional.

A prática docente no ensino especializado de música apresenta um elevado nível de exigência. A lecionação é realizada sobre inúmeras variáveis e especificidades: aulas em grupo, aulas individuais, ensino articulado, ensino supletivo, ensino integrado. O mesmo docente leciona paralelamente a alunos do 1º ciclo do ensino básico e a alunos do curso secundário.

Quando comecei a lecionar piano em 1999 num estabelecimento de ensino particular e cooperativo com paralelismo pedagógico (Academia de Música Valentim Moreira de Sá), deparei-me imediatamente com uma série de desafios. Os programas utilizados para o 2º, 3º ciclo e complementar (assim designado na época) estavam obsoletos e a escola não possuía autonomia para proceder à actualização. Como agravante, pude constatar *in loco* que o programa de 1º ciclo oficialmente não existia. A modalidade de ensino mais comum era o ensino supletivo, e o 1º ciclo era designado de iniciação musical pela escola. A Academia de Música Valentim Moreira de Sá era uma escola relativamente pequena com pouco mais de cem alunos e funcionava maioritariamente em regime pós laboral ao final da tarde. A minha classe era constituída quase na totalidade por alunos do 1º ciclo, os poucos alunos supletivos que me foram atribuídos eram adultos, alguns mais velhos do que eu, com objectivos de aprendizagem muito distintos. Todas estas condicionantes e a ausência de homogeneidade, realidade muito distinta da escola onde realizei a minha formação base em regime integrado, permitiram-me adoptar algumas das novas pedagogias que me estavam a ser transmitidas na Universidade de Aveiro onde estudava.

Paralelamente no início do ano de 2000 fui admitida como pianista acompanhadora na escola onde tinha acabado de terminar o curso complementar de instrumento harmónico o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. A função de pianista acompanhadora, que ainda exerço em parte do meu horário actual, é fascinante e extremamente complexa. A adaptação aos diversos níveis de ensino e metodologias exige uma grande dose de flexibilidade e de disciplina de estudo. No entanto, facilmente constatei que a componente prática desta função me dotava de

uma eficácia, pragmatismo e experiência de palco que hoje considero fundamental na minha formação como docente.

Com a publicação da portaria 1550 em 2002, a Academia de Música Valentim Moreira de Sá investiu claramente no ensino articulado que por essa altura permitia que os alunos da região frequentassem gratuitamente o ensino vocacional de música, através do contrato de patrocínio, que a escola celebrava com o Ministério da Educação. Esta medida permitiu que alunos de uma classe sócio-económica mais baixa tivessem acesso a esta tipologia vocacional de ensino. Contudo devo salientar que não verifiquei uma verdadeira democratização do ensino pois as condicionantes eram muitas. O facto de não existirem turmas dedicadas, de cada aluno vir dos mais diversos sítios da região, originava na prática que as aulas continuassem a ser dadas em horários pós lectivos, finais de tarde ou ao sábado, o que condicionava muito a deslocação e o rendimento escolar dos alunos. Por outro lado, cada aluno que decidia prosseguir o ensino vocacional de música nesta vertente articulada, com uma adaptação curricular na turma de ensino regular que frequentava, nomeadamente, e a título de exemplo, a dispensa da disciplina de Educação Musical, tinha como consequência muitas vezes a dificuldade de integração nessa mesma turma e de aceitação por parte dos restantes colegas da realidade vocacional do aluno. Tudo isto levava a uma profunda desmotivação dos alunos. Como docente ainda bastante inexperiente nesta fase do meu percurso, tive de arranjar ferramentas que me permitissem contrariar esta tendência. Estes anos foram fulcrais na minha evolução pois ficou factualmente evidente que cada aluno é um projecto único com características inimitáveis e que só conseguiria atingir sucesso académico com eles se fosse capaz de estabelecer metas ajustadas e realistas.

O estágio profissional no ano lectivo de 2003/2004 fez com que interrompesse por um ano a minha actividade docente e de pianista acompanhadora. Após um ano de intensa aprendizagem retomei em 2004/2005 à minha actividade docente na Academia de Música Valentim Moreira de Sá e de pianista acompanhadora no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga.

O interesse pelo Cravo surgiu em 2006 com a reimplantação levada a cabo pela Prof^a Maria de Lourdes Alves. O estudo de Cravo inicialmente permitiu-me um contacto mais intenso com a execução instrumental historicamente informada e foi uma verdadeira mudança de paradigma na minha vida. As especificidades técnicas do instrumento permitiram-me reflectir sobre a minha aprendizagem de piano e abordar o

modo como tocava e sobretudo com ensinava piano. A abordagem à improvisação e ao baixo contínuo e a sua aplicação, dotaram-me de valências fulcrais que complementam a forma como interpreto e ensino. O estudo, análise e compreensão das obras, muitas delas não editadas, ajudaram-me a compreender melhor o processo composicional e a sua lógica intrínseca.

Ao começar a leccionar Cravo no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, com o apoio e incentivo da professora Maria de Lurdes Alves pude verificar que era necessária a elaboração de um programa para a disciplina de instrumento de tecla – Cravo, dada a inexistência oficial de um. Este difícil processo feito em equipa foi extremamente gratificante para mim, pois permitiu que relacionasse o programa de Piano e as suas exigências e metodologias com o Cravo tendo como ponto de partida as similaridades dos dois instrumentos mas respeitando as suas especificidades.

Em 2009 foi publicada a portaria 691, que provoca uma mudança estrutural na forma como o ensino vocacional da música é leccionado em Portugal. Passa a existir apenas uma portaria que regula todos os estabelecimentos de ensino, públicos ou privados, os currículos e as cargas horárias tornam-se idênticos, passa a haver a obrigatoriedade da criação de turmas dedicadas na vertente articulada do ensino vocacional que provoca uma massificação do mesmo. Na Academia de Música Valentim Moreira de Sá são formadas turmas dedicadas em articulação com escolas de ensino regular, e pela primeira vez os alunos da mesma turma partilham a mesma realidade de ensino. Esta massificação e a ausência inicial de provas de selecção provocou o ingresso no sistema de alunos pouco dotados e muitas vezes pouco motivados. O tempo de aula destes alunos duplicou, passando para duas aulas de instrumento por semana, o que levou a uma adaptação do programa. Esta nova realidade, no entanto, não me era estranha pois a minha formação de base tinha sido realizada em regime integrado com duas aulas semanais. A minha experiência como aluna foi importante para entender e apoiar os meus alunos nesta nova realidade.

A recente aprovação no novo Estatuto do Ensino Particular e Cooperativo através do decreto lei nº 152/2013 que acaba com o regime de paralelismo pedagógico das escolas particulares e promove a autonomia das mesmas permitiu que a Academia de Música Valentim Moreira de Sá elaborasse um programa actualizado e adaptado às novas exigências do ensino vocacional de música, colmatando assim uma dificuldade antiga.

Após a reforma da professora Maria de Lourdes Alves, tornei-me a única professora de Cravo no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Este desafio fez com que estabelecesse objectivos e metas para a classe. A dinamização de actividades paralelas como Concursos, Masterclasses e Palestras tem sido fundamental para a solidificação de uma classe tão frágil como a de cravo. Procuo dotar os meus alunos de conhecimentos musicais, na compreensão das obras que estão a estudar quer tecnicamente como musicalmente, desenvolver a técnica do instrumento e essencialmente ensinar a gostar de música e de um modo muito especial, do instrumento que tocam. Por outro lado parece-me fundamental abordar o Cravo como um instrumento “vivo”, para o qual se escrevem ainda muitas e excelentes obras, com características e valências únicas e não como um simples antepassado do piano.

A minha experiência como Pianista Acompanhadora fez-me entender que a prática em palco é fundamental para o crescimento dos alunos. Ninguém estuda um instrumento para se fechar em si próprio. A música é uma forma de comunicação e como tal os alunos devem expressar-se em palco, demonstrando as suas aprendizagens.

Espero no futuro poder continuar a desenvolver actividades no domínio do Cravo, elevando este instrumento que é tão querido. Na docência, continuarei como até aos dias de hoje, a procurar, investigar de modo a aprender um pouco mais em cada dia. Agora que tenho uma classe de Cravo a desenvolver, irei procurar incrementar a prática de música de conjunto, pois é um elemento fundamental na formação de um músico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azevedo, Mário (2008). *Teses, Relatórios e Trabalhos Escolares, sugestões para estruturação da escrita*. 6ª. Edição. Lisboa: Universidade Católica Editora
- Banowetz, Joseph (1999). *El Pedal Pianístico – Técnicas y uso*. Madrid: Editiones Pirâmide
- Bastien, James (1995). *How to Teach Piano Sucessfully*. 3ª Edição. Califórnia: Neil A. Kjos Music Company
- Chiantore, Luca (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza
- Crespi, Isolda (2012). *A influência do Pianista Acompanhador no percurso de aprendizagem musical dos estudantes de instrumento*. Dissertação de Mestrado. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Educação e Psicologia, Escola das Artes.
- Dierken, Pieter (1992). *The Harpsichord and its Repertoire – Proceedings of the Internacional Harpsichord Symposium*. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice
- Eco, Umberto (2004). *Como se faz uma tese em ciências humanas*. 11ª ed. Lisboa: EditorialPresença
- Eigeldinger, Jean Jacques (1986). *Chopin Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. Cambridge: Cambridge University Press
- Fassina, Jean (2000). *Lettre à un jeune pianiste*. Paris: Fayard
- Ferguson, Howard (1998). *Keyboard Interpretation from 14th to the 19th Century*. New York: Oxford University Press
- Giesecking, Walter & Leimer, Karl (1972). *Piano Technique*. New York: Dover
- Gordon, Stewart (2003). *Técnicas maestras de piano, Lecciones magistrales de piano para estudiantes y profesores*. Barcelona: Ediciones Robinbook
- Grindea, Carola (2001). *Healthy Piano Tecknique, To prevent physical problems and injuries; To reduce stress and anxiety in performance*. London: Richard Schauer
- Kentner, Louis (2005). *Piano*. London: Kahn & Averill
- Kochevitsky, George (1967). *The Art of Piano Playing, A scientific approach*. Evanston: Summy Birchard
- Linde, Anna (Ed.). (1933). *L'Art de Toucher le Clavecin de François Couperin*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel

- Magrath, Jane (1995). *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc
- Meffen, John (2002). *Mejore su técnica de piano, Manual práctico con sugerencias y consejos para perfeccionarse como pianista*. Barcelona: Ediciones Robinbook
- Neuhaus, Heinrich (1987). *El arte del piano*. Madrid: Real Musical
- Nejmeddine, Mafalda S. A. S. F (2005). *Manual para o Curso Básico de cravo com repertório português do século XVIII*. Dissertação de Mestrado. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança
- Mitchell, William J. (Ed.) (1949). *Essay on the true art of Playing Keyboard Instruments by C. P. E. Bach*. W. W. Norton & Company
- Pedro, Dionísio de (2001). *Teoria Completa de la Música*. Madrid: Real Musical
- Peixoto, Paula (2013). Álbum para piano: Um contributo para a divulgação de obras de compositores portugueses no âmbito do ensino do instrumento. In Cachada, A & Vieira, M. H. (Coord.). *Pensar a Música*, pp.381-396. Guimarães: Sociedade Musical de Guimarães/Fundação Musical de Guimarães
- Peixoto, Paula (2009). *Álbum para piano: Um contributo para a divulgação de obras de compositores portugueses no âmbito do ensino do instrumento*. Dissertação de Mestrado. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança
- Ratalino, Piero (1992). *Le Grandi Scuole Pianistiche*. Milão: Ricordi
- Ratalino, Piero (2005). *Historia del Piano, El Instrumento, La Música y Los Interpretes*. Huelva: Idea Books
- Rowland, David (2001). *Early Keyboard Instruments, A Practical Guide*. Cambridge: University Press
- Sachs, Barbara & Ife, Barry (1981). *Anthology of Early Keyboard Methods*. Cambridge: Gamut Publications
- <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa/ensemble> (acedido em 18-10-2014)
- <http://www.harpsichord.org.uk/EH/Vol1/No6/Diruta.pdf> (acedido em 28.10.2014)

Métodos para piano

- Clark, Francis; Goss, Louise (1993). *The Music Tree, A Plan for Musical Growth at the Piano*. Miami: Summy-Birchard Inc
- Dotsenko, Vitali & Lopes, Álvaro Teixeira (1994). *Manual de Piano*. Porto: Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário

Ehrepreis, Claudia; Wohlwender, Ulrike (1995). *1 2 3 Klavier: Klavierschule für 2 – 8 Hände – Heft I*. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel

Ehrepreis, Claudia; Wohlwender, Ulrike (1995). *1 2 3 Klavier: Klavierschule für 2 – 8 Hände – Heft II*. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel

Hervé, Charles; Pouillard, Jacqueline. *Méthode de Piano - Débutants*. Paris: Henry Lemoine

Hervé, Charles; Pouillard, Jacqueline (1997). *101 Premières Études*. Paris: Henry Lemoine

Thümer, Otto (Ed). (1990). *New School of Piano Studies – Book I: Preliminary Book*. London: Stiner & Bell

Kreider, Barbara *et al* (1996). *Piano Lessons, Book 1*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation

Métodos para Cravo

Ahlgrimm, Isolde (1982). *Manuale der Orgel-und Cembalotechnik*. Munique: Doblinger

Baumont, Olivier (Ed). (1984). *Les Amusements du Parnasse, Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin* de Michel Corrette. Paris: Editions Henry Lemoine

Boxall, Maria; (1977). *Harpsichord Method*. London: Schott

Ferguson, Howard (Ed). (1977). *Early German Keyboard Music an Anthology – Vol. I*. Londres: Oxford University Press

Ferguson, Howard (Ed). (1977). *Early German Keyboard Music an Anthology – Vol. II*. Londres: Oxford University Press

Ferguson, Howard (Ed). (1977). *Early Italian Keyboard Music an Anthology – Vol. I*. Londres: Oxford University Press

Ferguson, Howard (Ed). (1977). *Early Italian Keyboard Music an Anthology – Vol. II*. Londres: Oxford University Press

Ferguson, Howard (Ed). (1977). *Early French Keyboard Music an Anthology – Vol. I*. Londres: Oxford University Press

Ferguson, Howard (Ed). (1977). *Early French Keyboard Music an Anthology – Vol. II*. Londres: Oxford University Press

Ferguson, Howard (Ed). (1977). *Early English Keyboard Music an Anthology – Vol. I*. Londres: Oxford University Press

Ferguson, Howard (Ed). (1977). *Early English Keyboard Music an Anthology – Vol. II*. Londres: Oxford University Press

Rosenhart, Kees; (1982). *The Amesterdam Harpsichord Tutor Vol. I*. Amesterdão: Muziekuigeverij Saul B. Groen

Rosenhart, Kees; (1982). *The Amesterdam Harpsichord Tutor, Vol. II*. Amesterdão: Muziekuigeverij Saul B. Groen

Siegel, Richard (2007). *Apprendre à Toucher le Clavecin, Vol. I*. Paris: Heugel S. A

Siegel, Richard (2007). *Apprendre à Toucher le Clavecin, Vol. II*. Paris: Heugel S. A

Zimmer-Grollemund, Catherine (2002). *Des Lys Naissants, Initiation au clavier et à la basse continue*. França: Éditions Van de Velde

Métodos de Baixo Contínuo

Christensen, Jesper (2002). *18th Century Continuo Playing, A Historical Guide to the basics*. Bärenreiter

Corrette, Michel (n.d.). *Le Maitre du Clavecin*. Forni Editore Bologna

Ledbetter, David (Ed.) (1990). *Continuo Playing according to Haendel, His figured bass exercises*. Oxford University Press

Morris, R. O. (2004). *Figured Harmony at the Keyboard, Part 1*. Oxford University Press.

Legislação

Decreto-lei 210/83

Despacho 76/SEAM/85

Despacho nº.65/SERE/1990

Portaria nº.1196/1993

Portaria nº.1550/2002

Portaria nº.1551/2002

Despacho nº.73/2003

Despacho nº.17932/2008

Despacho nº.18041/2008

Portaria nº.691/2009

Portaria 267/2011

Postaria nº.225/2012

Portaria nº.243-B/2012