



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Nelson Miguel Oliveira da Silva

Aspetos técnicos de Flexibilidade na Trompa: uma proposta para a melhoria da performance musical dos alunos do ensino básico



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Nelson Miguel Oliveira da Silva

**Aspetos técnicos de Flexibilidade na Trompa:
uma proposta para a melhoria da
performance musical dos alunos do ensino
básico**

Relatório de Estágio

Mestrado em Ensino de Música

Trabalho efetuado sob a orientação do

Professor Doutor Nuno Mendes Moreira Aroso

Julho de 2018

DECLARAÇÃO

Nome: Nelson Miguel Oliveira da Silva

Endereço eletrónico: horn_ns@hotmail.com Telefone: +351 917921180

Cartão de Cidadão: 13559903 2ZY0

Título do Relatório de Estágio: Aspetos técnicos de Flexibilidade na Trompa: uma proposta para a melhoria da performance musical dos alunos do ensino básico

Orientador: Professor Doutor Nuno Mendes Moreira Aroso

Ano de conclusão: 2018

Mestrado em Ensino de Música

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 06/07/2018

Assinatura:

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, cabe-me agradecer à minha família. Sem o seu apoio jamais teria alcançado esta etapa tão importante do meu percurso académico.

Gostaria aqui de expressar a minha gratidão para com todos os professores que fizeram parte da minha vida académica e que contribuíram para a minha formação profissional e pessoal. Em especial, a todos os meus professores de trompa.

Aos professores que me orientaram durante todo o Mestrado em Ensino de Música na Universidade do Minho, pelos conhecimentos que transmitiram e pelas oportunidades que me foram proporcionando.

Ao professor orientador Nuno Aroso pela forma serena e atenciosa com que me orientou ao longo dos últimos 8 meses. Em momentos de maior ansiedade, foi a sua voz positiva que me ajudou a ter a calma para reorganizar o meu pensamento e a ter uma atitude mais positiva.

Aos professores cooperantes César Maciel e Carlos Martinho pela preciosa ajuda dada ao longo de todo o estágio. A cooperação de ambos foi muito enriquecedora e proporcionou-me conhecimentos práticos que me ajudarão, com certeza, a melhorar a forma como leciono.

A todos os alunos que trabalharam diretamente comigo no âmbito deste estágio. É para eles e por eles que vale a pena todo o esforço realizado.

À Bárbara Luís pela ajuda preciosa em todos os momentos positivos e negativos desta jornada.

RESUMO

Este Relatório de Estágio aborda o Estágio Profissional realizado no Conservatório de Música de Barcelos no ano letivo 2017/2018, nos Grupos de Recrutamento M20 (Trompa) e M32 (Classes de Conjunto). Este estágio inseriu-se no âmbito do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho.

A intervenção realizada teve como principal objetivo a melhoria da performance musical dos alunos de trompa através do aperfeiçoamento da sua técnica de flexibilidade, contribuindo com sugestões pedagógicas e despoletando o espírito crítico dos alunos. Numa primeira fase, foi feita a observação das aulas lecionadas pelos professores cooperantes em que se identificaram as principais dificuldades dos alunos, relacionadas com a insuficiência de um trabalho técnico adequado. Foi realizada uma pesquisa bibliográfica, refletida no primeiro capítulo deste relatório, que serviu para um enquadramento teórico relativo ao tema da flexibilidade. Numa segunda fase, após a caracterização do contexto de estágio, foram elaboradas as planificações das aulas da Prática de Ensino Supervisionada, recorrendo a um conjunto de técnicas com vista a desenvolver as capacidades físicas dos alunos, nomeadamente ao nível da flexibilidade. Por último, foram lecionadas as aulas previstas, submetidas a uma posterior análise para averiguação dos resultados obtidos.

Os instrumentos de recolha de dados utilizados consistiram em relatórios e grelhas de observação de aulas, um questionário realizado aos alunos, várias pesquisas bibliográficas e conversas informais com os professores cooperantes.

Os resultados observados foram satisfatórios, verificando-se um aumento da flexibilidade dos alunos, que se traduziu numa melhoria da sua performance musical. O impacto da aplicação desta metodologia resultou no desenvolvimento técnico, musical e pessoal dos alunos, elevando o seu gosto e fascínio pelo instrumento. Não se pode concluir que todos os alunos alcançaram um nível de excelência, mas sim que todos eles melhoraram a sua qualidade de performance e aumentaram a sua motivação.

Palavras-Chave: flexibilidade, performance musical, trompa, técnica instrumental, ensino

ABSTRACT

This report covers the Professional Internship held at the Conservatório de Música de Barcelos in the academic year of 2017/2018, in the Recruitment Groups M20 (Horn) e M32 (Instrumental Ensemble). This internship was part of the Master's Degree in Music Teaching at the University of Minho.

The main objective of the intervention was to improve the musical performance of the students through the improvement of their flexibility technique, contributing with pedagogical suggestions and triggering the critical spirit of the students. In a first phase, an observation of the classes taught by the cooperating teachers was made in which the main difficulties of the students were identified, related to the insufficiency of an adequate technical work. A bibliographical research was carried out, reflected in the first chapter of this report, which served as a theoretical framework on the topic of flexibility. In a second phase, after the stage context was characterized, the planning of Supervised Teaching Practice classes was elaborated using a set of techniques to develop students' physical abilities, namely in terms of flexibility. Finally, the lectures were given, subject to a subsequent analysis to verify the results obtained.

The data collection instruments used consisted of reports and classroom observation grids, a questionnaire to students, several bibliographical researches and informal conversations with the cooperating teachers.

The results observed were satisfactory and there was an increase in the students' flexibility, which resulted in an improvement in their musical performance. The impact of the application of this methodology resulted in the technical, musical and personal development of the students, raising their taste and fascination for the instrument. It can not be concluded that all students achieved a level of excellence but rather that they all improved their performance quality and increased their motivation.

KEYWORDS: flexibility, musical performance, horn, instrumental technique, teaching

ÍNDICE

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	v
Abstract.....	vii
Índice.....	ix
Introdução.....	1
1. Enquadramento Teórico.....	3
1.1 Primeiros métodos escritos para trompa.....	3
1.2 A evolução da técnica e metodologias do instrumento.....	4
1.3 O que é a flexibilidade na prática de trompa.....	6
1.4 A flexibilidade como capacidade física humana.....	6
1.5 Importância da flexibilidade na prática diária do instrumento.....	7
1.6 Relação do Estudo de Trompa com o Treino Físico.....	8
1.7 A flexibilidade como fator que influencia a qualidade de um trompista.....	11
1.8 Relação da flexibilidade na trompa com o canto.....	12
1.9 Como estudar trompa e melhorar a técnica de flexibilidade.....	13
1.10 Embocadura para uma boa flexibilidade.....	16
1.10.1 Problemas da pressão labial excessiva.....	17
1.11 Perspetivas sobre o ensino da flexibilidade.....	18
2. Caraterização do contexto de estágio.....	21
2.1 A Instituição de acolhimento e o seu Projeto Educativo.....	21
2.2 Caraterização dos Professores.....	24
2.2.1 Professor de Trompa.....	24
2.2.2 Professor de Orquestra Sinfónica.....	24
2.3 Caraterização das Disciplinas.....	25
2.3.1 Disciplina de Trompa (grupo de recrutamento M20).....	25
2.3.2 Disciplina de Orquestra Sinfónica (grupo de recrutamento M32).....	26
2.4 Caraterização dos alunos.....	28
2.4.1 Aluno A.....	28

2.4.2	Aluno B	28
2.4.3	Aluno C	29
2.4.4	Aluno D	30
3.	Projeto de Intervenção	31
3.1	Apresentação do projeto e os seus objetivos	31
3.2	Metodologias de investigação	33
3.2.1	Registo de aulas	34
3.3	Planificações de aulas	35
3.3.1	Aluno A	36
3.3.2	Aluno B	41
3.3.3	Aluno C	46
3.3.4	Aluno D	51
3.3.5	Orquestra Sinfónica	56
3.4	Resultados e Reflexões sobre as aulas lecionadas	62
3.4.1	Aluno A	62
3.4.2	Aluno B	62
3.4.3	Aluno C	63
3.4.4	Aluno D	64
3.4.5	Orquestra Sinfónica	64
	Conclusões finais	67
	Bibliografia	71
	Anexo I – Inquérito realizado aos alunos de trompa do CMB	75
	Anexo II – Exercícios para a prática da flexibilidade em várias tonalidades	79

INTRODUÇÃO

O presente relatório foi realizado no âmbito do Estágio Curricular do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho, variante de instrumento, mais precisamente Trompa (M20) e Classes de Conjunto (M32). Em sequência do projeto de intervenção supervisionada surgiu a temática «Aspetos Técnicos de Flexibilidade na Trompa: uma Proposta para a melhoria da Performance Musical dos Alunos do Ensino Básico». O estágio decorreu no Conservatório de Música de Barcelos com os professores cooperantes César Maciel e Carlos Martinho, e o supervisor, o Professor Doutor Nuno Aroso.

Esta intervenção pedagógica supervisionada teve como objetivo principal a melhoria da técnica de Flexibilidade dos alunos de trompa do Conservatório de Música de Barcelos. Foi estudado o que vários autores declaram sobre esta técnica e analisadas as várias propostas de exercícios em métodos já editados que permitissem chegar a uma proposta metodológica para melhorar os níveis de Flexibilidade dos alunos, resultando numa maior fluidez e agilidade na performance da trompa. Seja para o seu estudo individual, aulas de instrumento, ou até nas várias disciplinas performativas como Orquestra e Música de Câmara.

O meu interesse sobre este tema já tinha surgido nos primeiros anos após iniciar o meu estudo de Trompa. Desde as minhas primeiras aulas, a Flexibilidade foi-me “apresentada” como sendo uma técnica fundamental na performance deste instrumento. Essa técnica viria a ser desenvolvida através da prática de exercícios com os harmónicos naturais, nos vários registos do instrumento. Fosse através de exercícios compostos ou compilados pelos próprios professores, ou métodos editados por diferentes trompistas. Ao longo do meu percurso como aluno, foi claro que todos os meus colegas e professores praticavam este tipo de exercícios diariamente, sendo, para muitos, uma parte fundamental do seu aquecimento e trabalho técnico diário. Hoje, enquanto trompista, a prática de exercícios de Flexibilidade é para mim uma parte essencial na preparação diária para a performance musical.

No primeiro capítulo deste relatório, é feito o enquadramento teórico sobre a flexibilidade na trompa. Inicia-se com uma breve introdução onde abordo os primeiros métodos escritos para trompa e até um pouco da evolução do instrumento. Seguidamente, é abordada a evolução desses métodos e como os mesmos levaram ao surgimento desta técnica: a flexibilidade. Trata-se de uma revisão de várias perspetivas abordadas pelos autores e que, de alguma forma, envolvem esta temática. Uma vez que a literatura encontrada não permitia chegar a muitos dados ou conclusões, procurei fazer uma revisão dos vários artigos da revista *The Horn Call* (da International Horn Society) envolvendo esta temática, desde a

sua primeira edição em 1971. Foi com uma perspectiva abrangente que procurei abordar este tema, não estando limitado à informação que os métodos mais “tradicionais” ofereciam.

No segundo capítulo, é feita a caracterização do contexto de estágio. Aqui, é abordada a instituição de acolhimento, o Conservatório de Música de Barcelos. Procurei demonstrar o que está plasmado no projeto educativo deste conservatório, os seus pressupostos e objetivos. De igual modo, foi minha preocupação fazer uma caracterização geral dos professores cooperantes com os quais tive o prazer de trabalhar ao longo deste ano letivo, bem como dos alunos. No que concerne a estes últimos, por uma questão de proteção, os seus nomes não são revelados, ficando assim chamados de «Aluno A/B/C/D».

No terceiro capítulo, é apresentado o projeto de intervenção realizado. É ainda nesta parte que são enunciados os seus principais objetivos. As metodologias de investigação também são abordadas, estando muito centradas na pesquisa bibliográfica, nos registos de aulas, inquéritos e conversas informais tidas com os professores cooperantes. São apresentadas as planificações das aulas dadas a cada um dos alunos da disciplina de trompa e também as de orquestra. É igualmente feita uma breve introdução para cada um dos alunos explicando os objetivos das aulas planificadas e, no final, é elaborada uma pequena reflexão sobre as aulas dadas a cada um dos alunos e orquestra.

A parte final é dedicada às conclusões desta intervenção pedagógica. Nesta, procede-se a um balanço da evolução dos alunos, das experiências vivenciadas ao longo do ano letivo, das dificuldades encontradas no contexto de estágio, seguido das referências bibliográficas e dos anexos que me auxiliaram nesta extraordinária caminhada pedagógica.

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.1 Primeiros métodos escritos para trompa

A Trompa é um instrumento musical que, contrariamente a outros instrumentos, a forma como é tocado foi-se alterando até aos dias de hoje. Até meados do século XVIII, a trompa era tocada com recurso apenas à utilização da série de harmónicos naturais (Trompa de Caça), paradigma que se alterou em meados desse século com uma descoberta de Anton Joseph Hampel. A sua descoberta foi baseada no simples facto de que a mão direita, quando introduzida na campânula, seria capaz de proporcionar alterações nas notas da série de harmónicos naturais (Morley-Pegge, 1973, p. 8). A Trompa passaria de uma realidade limitada para uma visão mais abrangente, no que diz respeito à possibilidade de tocar várias notas nas diferentes tonalidades. A técnica descoberta por Hampel despoletou em compositores e intérpretes uma nova visão sobre o instrumento. Começam, assim, a surgir os primeiros métodos para Trompa (Natural).

Por volta de 1794, foi editado o primeiro método conhecido para Trompa (Natural), *Seule et Vraie Méthode pour Apprendre facilement les Éléments des Premier et Second Cor*, escrito por A.J.Hampel e o seu aluno Giovanni Punto (Matosinhos, 2012, p. 8). Seguiram-se Heinrich Domnich, que editou *Méthode de Premier et Second Cor* por volta de 1808, e Louis-François Dauprat, que escreveu *Méthode de Cor-alto et Cor-basse* por volta de 1824, - este último está dividido em 3 volumes que no total perfazem mais de 500 páginas de texto e música. Estes três primeiros métodos de trompa têm em comum o facto de terem sido escritos por Hampel e os alunos que lhe sucederam como professores no Conservatório de Paris - Giovanni Punto, Heinrich Domnich e Louis-François Dauprat - e o facto de separarem claramente as competências de “Primeira e Segunda” Trompa, refletindo assim as práticas orquestrais da época. No ano de 1845, esta realidade alterar-se-ia com *Méthode pour le Cor* de Jacques-François Gallay, que claramente já não utiliza a distinção entre Primeira e Segunda Trompa na sua terminologia.

Ao mesmo tempo que a Trompa evoluía também a sociedade estava em mudanças profundas, sendo que a Revolução Industrial marca uma mudança no paradigma da sociedade e, conseqüentemente, deste instrumento. Novas experiências foram feitas na construção da trompa e, em meados do século XIX, surge a Trompa Cromática. Com esta mudança surge em 1865 o método *Horn-Schule* escrito por Henri-Adrien-Louis Kling em Genebra (Suíça). Este método aparece como o primeiro a lidar com as válvulas de uma forma cromática (Matosinhos, 2012, p. 10). Com esta nova conceção, a Trompa deixa de ser um instrumento capaz de tocar apenas determinadas notas numa determinada

tonalidade pré-definida e passa a ser um instrumento cromático transpositor. Isto criou um novo desafio para os trompistas, a transposição (Matosinhos, 2012 p. 10). Devido a esta problemática, começaram a surgir na Alemanha os primeiros métodos a tratar o assunto de uma forma mais teórica. Oskar Franz escreveu *Grosse Theoretische-Praktische Waldhorn-Schule*, editado em 1881, trabalho continuado por Josef Schantl em 1903 com o método *Grosse Theoretische-Praktische Horn-Schule*.

1.2 A evolução da técnica e metodologias do instrumento

Com a evolução da “Escola de Trompa”, com as primeiras metodologias criadas em França nos séculos XVIII e XIX, também os compositores puderam acompanhar esta evolução do instrumento, escrevendo peças orquestrais e solísticas com maior relevância e dificuldade técnica para o trompista. Assim, o século XX é marcado por novas mudanças de paradigma. Os trompistas começaram a revelar uma preocupação pelos aspetos mais físicos e técnicos do instrumento. Começou, deste modo, a surgir durante o século XX o conceito de uma prática diária de técnica instrumental e foi introduzido também o conceito de aquecimento. Tal como acontecia desde o final do século XVIII, “a publicação dessas rotinas e aquecimentos foi importante na conceção de novos materiais, pelas novidades que cada um deles ia gradualmente apresentando” (Manners, 2016, p. 2), possibilitando, assim, novas experiências performativas a músicos e compositores. Uma vez que o ensino da trompa se estava a desenvolver um pouco por todo mundo, também estes foram bons materiais de estudo pois ajudavam “a solucionar problemas na performance”, servindo “para ajudar alunos a melhorarem as suas capacidades” (Manners, 2016, p. 3). Numa breve análise, podemos ver que estes novos materiais eram centrados essencialmente em aspetos técnicos como: exercícios de respiração, notas longas, escalas e arpejos, harmónicos em *legatto*, estudo de intervalos, flexibilidade, articulação, ataques e desenvolvimento dos registos. Em 1941, é editado o primeiro livro que aborda estes mesmos aspetos, *Daily Exercises for French Horn Breakdown* escrito por Max Pottag. Apesar de estar muito centrado numa grande parte dos aspetos técnicos referidos anteriormente, cerca de um quarto do livro são exercícios/estudos de Flexibilidade - o que demonstra a importância deste aspeto técnico na performance do instrumento.

No ano de 1948, surge então um livro escrito por William Mercier, aluno de Louis Dufrasne, *Tonal Flexibility Studies for French Horn*. Como o título indica, todo o livro é centrado essencialmente no desenvolvimento de Flexibilidade e “ao contrário de Pottag, é mais fácil para um trompista amador praticar, muito devido às instruções que o próprio Mercier escreveu sobre cada exercício” (Manners, 2016, p. 11). Em 1956, Philip Farkas, que também era aluno de Dufrasne, escreve e edita *The Art of*

French Horn Playing. O livro foi tão bem escrito e aceite pelos trompistas que, apesar do autor ter vivido cerca de 40 anos após a sua 1ª edição, mantém-se igual à sua versão original e continua a ser uma das principais publicações da literatura pedagógica para trompa. Mesmo autores mais contemporâneos como Froydis Ree Wekre continuam a utilizar e a citar muitos dos princípios escritos por Farkas em 1956. Segundo este autor, existem sete propósitos para se realizar uma prática diária técnica do instrumento:

“Wakening the embouchure for the day’s playing, reviewing fundamentals of technique, focusing more on the technique of the lip than of fingers, a focus on breathing, flexibility throughout the standard three octave range of the horn, tone quality, and to substitute as a practice session when one takes the day off from the horn” (Farkas, 1956, p. 5).

Segundo Manners (2016), este livro representa a primeira tentativa de codificar o aquecimento diário dos estudantes de trompa, com instruções detalhadas (p. 15). Ainda segundo o mesmo autor:

“with the success of Farkas’ first book, *The Art of French Horn Playing*, a market for pedagogical books about the horn emerged. Predictably, in the 1960’s, the number of these types of books rapidly increased. As such, many teachers sought to explain their full method of teaching, essentially following Farkas’ template” (p. 20).

A Flexibilidade começava a ser um aspeto técnico que os trompistas cada vez mais estudavam e desenvolviam, tornando-se cada vez mais indispensável. A sua relevância era tal que os trompistas começaram a escrever livros mais centrados na sua prática como aconteceu com *Exercises for Flexible Horn Playing* escrito por Ward O. Fearn em 1965, *A Hornist’s handbook of Studies for Flexibility and Technical Development* escrito em 1974 por Randall Faust, *Master Horn Warm-up and Flexibility Studies* escrito por Richard C. Moore e Eugene Ettore em 1979 e *Progressive Studies in Flexibility and Range Development for French Horn* escrito em 1983 por Fred W. Teuber.

Apesar de, durante a segunda metade do século XX, muitos trompistas darem particular atenção à Flexibilidade, refletindo-se até em métodos escritos apenas sobre esta temática, poucos são os que abordam o tema sob um ponto de vista teórico. Numa observação de alguns destes métodos podemos constatar que apenas apresentam propostas de exercícios maioritariamente escritos com o recurso à utilização das séries de harmónicos naturais em *legatto*. No entanto, Froydis Ree Wekre no livro *Thoughts on playing the horn well* (1994) sugere alguns exercícios de Flexibilidade um pouco diferentes, com recurso à utilização das válvulas. Esta nova perspetiva, bem como o facto de ser um tema pouco, ou

nada, abordado teoricamente entre trompistas, levou-me a investigar um pouco mais sobre a flexibilidade de forma a poder construir uma visão mais ampla sobre a mesma.

1.3 O que é a flexibilidade na prática de trompa

A flexibilidade é um tema capaz de abranger diferentes perspetivas. Desde a flexibilidade como capacidade física ou musical, até à flexibilidade pessoal. Todas as perspetivas sobre o tema parecem ser potenciadoras das qualidades necessárias para um trompista: pessoais, físicas e musicais. Sendo então a flexibilidade um assunto tão importante, o que é mesmo a flexibilidade para um trompista? Que características a definem?

Encontrar trompistas a utilizar o tema flexibilidade parece ser uma tarefa relativamente fácil. Há métodos que anunciam a flexibilidade logo no seu título, prometem potenciar a mesma, mas não se prestam a esclarecer do que se trata. Comum é ver métodos preenchidos de notas, essencialmente harmónicos naturais do instrumento, com indicações metronómicas, dinâmicas, articulações, alguns até descrevem como se deve proceder para realizar cada exercício. As definições, no entanto, não surgem.

Ao abordar os *Estudos para Trompa* de Kopprasch, Jeffrey Agrell (2004), diz que estes se destinam a estudar técnica, e, para si, técnica significa flexibilidade. Eis que, finalmente, na publicação de fevereiro de 2004 da revista *The Horn Call* da IHS este define a Flexibilidade como sendo a “capacidade de responder de forma instantânea, automática, sem esforço e com precisão a todos e quaisquer tipo de exigências musicais, técnicas e estilísticas, sejam escritas ou não escritas” (p. 65).

1.4 A flexibilidade como capacidade física humana

Para Kisner & Colby (1998), a flexibilidade pode ser entendida como uma “habilidade para mover uma articulação ou articulações através de uma amplitude de movimento livre de dor e sem restrições, depende da extensibilidade dos músculos, que permite que estes cruzem uma articulação para relaxar, alongar e conter uma força de alongamento” (p. 142). Galdino (2013) afirma que a Flexibilidade se trata de uma “capacidade física, tal como a Força ou a Velocidade, que é desenvolvida através da prática regular e sistemática”. Diferenciando alongamentos e flexibilidade, o mesmo autor conclui que “a Flexibilidade é uma capacidade física, enquanto Alongamento é a técnica utilizada para se alcançar níveis de Flexibilidade” (Galdino, 2013). Relacionando com a prática performativa da trompa, esta afirmação vem dizer que um exercício apenas, isolado em si mesmo, não estará a desenvolver níveis de Flexibilidade. Segundo Coelho (2008, p. 62), o treino da Flexibilidade é usado cada vez mais

frequentemente nos contextos clínico e desportivo. Galdino (2013) vai mais longe, dizendo que esta desempenha um grande papel em diversas modalidades desportivas como na ginástica, ténis, futebol e outras modalidades como as artes cénicas e a dança.

É possível verificar que a Flexibilidade é um tema comum não apenas à trompa ou restantes instrumentos de metal, mas também a outros instrumentos, outras artes, desportos e até em contextos clínicos. Tal como afirma Coelho (2008), “a investigação em torno da temática da Flexibilidade está longe de ser suficiente, ao contrário do que possamos especular” (p. 70), ideia corroborada por Galdino (2013), que diz que se trata de “uma área que conta com um escasso acervo bibliográfico, sobretudo no que diz respeito à sua importância e valorização”.

1.5 Importância da flexibilidade na prática diária do instrumento

O autor Timothy Thompson (2001, p. 51) apresenta uma visão muito aprofundada sobre a forma como pensamos a nossa técnica e como ela é adquirida. Ele refere que, por vezes, identificar o problema técnico não chega. Por exemplo, se o problema é o registo agudo não chega apenas melhorar o registo agudo de qualquer maneira. Melhorá-lo significa conseguir tocar notas agudas fortemente e delicadamente, rapidamente e heroicamente tal como lentamente e liricamente, com durações longas e curtas, acentuado e ligado. Significa ser capaz de tocar afinado e com controlo do som. A flexibilidade reflete-se nesta descrição do autor. A capacidade de dominar, não apenas diferentes notas em diferentes registos, mas também diferentes dinâmicas, articulações e ritmos.

Ser trompista, numa orquestra, a solo, ou em qualquer tipo de formação/instrumentação, é um trabalho que envolve muitos aspetos técnicos do instrumento. Para conseguir adquirir técnica precisamos de desenvolver capacidades físicas e musicais. Precisamos de procurar melhorar cada um dos aspetos técnicos desenvolvendo essas capacidades diariamente. “Não te enganes em acreditar que, porque tens um ou dois aspetos técnicos num nível elevado, isso significa que és um «*trompista todo-o-terreno*». Só és tão forte quanto o teu aspeto técnico mais fraco”¹ (Thompson, 2001, p. 52).

¹ Traduzido de: “Just don't fool yourself into believing that because one or two aspects of your technique are at a high level, this means that you're a total horn stud. You are only as strong as your weakest link”

1.6 Relação do Estudo de Trompa com o Treino Físico

Tocar trompa, ou outros instrumentos de metal, em que a vibração (início da produção sonora) se faz através do nosso corpo, exige certas capacidades físicas. Sem capacidade física, não seremos capazes de expressar as nossas intenções musicais (Belfrage, 1993, p. 22). Em instrumentos como o Piano, por exemplo, para produzir uma determinada nota, basta que se carregue na tecla pretendida. Neste instrumento, a dificuldade física para tocar a nota mais aguda e a mais grave, é igual. Assim sendo, o Piano não exige diferentes capacidades físicas para executar uma nota nos 2 extremos do registo do instrumento. Na trompa, para que o mesmo aconteça, são necessárias competências e capacidades físicas mais específicas. Uma vez que tocar diferentes notas envolve uma prática física mais exigente, as capacidades físicas de um trompista devem ser treinadas e potenciadas tal como as de um atleta.

Ao abordar esta temática, Belfrage (1993) diz que:

“(…) a base de todo o treino atlético é fundamentalmente uma boa condição física, fundada no exercício regular destinado a manter a circulação sanguínea e os órgãos interiores a funcionar corretamente. Sabemos que a capacidade de aprendizagem, de qualquer pessoa em baixa forma física, será reduzida; tal como a sua capacidade em enfrentar o stress severo”² (p.21)

É também referido por este autor que, durante a prática de instrumento, devemos permanecer entre os 60% e os 70% das nossas capacidades físicas máximas, não levando os músculos ao extremo do seu esforço. Se tal acontecer, as dinâmicas tendem a perder-se, há um empobrecimento da qualidade do som e afinação, e ainda existe um enorme risco de lesão muscular por sobre-esforço (Belfrage, 1993, p. 22).

Com um pensamento idêntico ao autor anterior, Schweikert (1976) diz que olha para a prática da trompa como uma espécie de evento atlético e, por isso, pensa na necessidade de fazer um aquecimento tal como os atletas aquecem os seus músculos antes da sua prática desportiva. O autor afirma ainda que pode “tocar sem um aquecimento, se for necessário, mas a qualidade do som, a flexibilidade e a assertividade podem sofrer com isso, e no dia seguinte os lábios sentem-se como se tivesse abusado deles”³ (p. 57). Belfrage (1993, p.22) corrobora a ideia e aponta a prática excessiva dos instrumentistas

² **Traduzido de:** “The basis of all athletic training is a fundamentally good physical condition, founded on regular exercise aimed at keeping the blood circulating and the interior organs functioning properly. We know that the learning capacity of anyone in poor physical shape will be reduced; and likewise his ability to stand up to severe stress (hard training)”.

³ **Traduzido de:** “I can manage to play without a warm-up if I must but the tone quality, flexibility and accuracy are liable to suffer and the next day my lip feels like I have abuse it”

como a principal causa de lesões nos músculos labiais (fadiga muscular). Aponta, ainda, como principais causas dessas lesões:

1. Aquecimento insuficiente;
2. Condições físicas inadequadas para uma prática exigente;
3. Técnica de respiração pobre;
4. Problemas de saúde;
5. Variação excessiva na carga da prática realizada.

No que diz respeito ao aquecimento, que o mesmo autor (Belfrage, 1993, p. 23) considera como uma das principais causas de lesões físicas, quando é feito de forma insuficiente, afirma que este deve ser dividido em 3 partes:

1. Tal como num atleta, deve servir para alongar os músculos, realizando algumas notas relaxadamente;
2. Deve ser destinado à realização de exercícios de flexibilidade com a dinâmica limitada entre *mezzoforte* e *forte*, evitando notas muito agudas e progredindo no registo de forma lenta;
3. “Despertar das fibras musculares” – tem como função preparar os órgãos físicos (como os músculos) para a sua tarefa na performance, realizando exercícios como *glissandi* num registo mais agudo.

Para Frank Lloyd (2004), Presidente da International Horn Society:

“Praticar é treinar, e tal como um atleta faz, nós treinamos determinados grupos musculares. Sê atencioso para com eles, já que o treino excessivo leva a um sobre-esforço muscular. Ao praticar de forma regular e consciente serão obtidos benefícios ao nível da resistência, força e flexibilidade. Ao permitires tempo para descansar serás capaz de manter a concentração, um dos maiores recursos de qualquer trompista. Acima de tudo, diverte-te!” (p. 5).

Jeffrey Agrell (Technique Tips, 2004, p. 86), depois de experienciar durante algum tempo uma prática física regular no ginásio, escreveu um artigo sobre alguns aspetos semelhantes entre a mesma e o estudo de trompa:

- Aquecimento – trabalhar a flexibilidade e preparar os músculos para o treino que se segue. Avançar esta parte do treino pode levar a lesões – ideia corroborada por Belfrage (1993, p. 22);

- Manter o Controle – no ginásio, um atleta não pode perder o controle, a estabilidade. Se não conseguirmos fazer tão rápido, fazemos mais devagar – “Como diz o ditado, não é a prática que o torna perfeito, mas sim a prática perfeita é que o torna perfeito”⁴ (Agrell, 2004, p. 86);
- Alternar o Treino e Descanso – Agrell (2004) cita um experiente Instrutor de Fitness e Autor, Peter Twist:

“O estímulo ao efeito do treino é a sessão de treino em si; no entanto, a melhoria física, ou adaptação física, ocorre após a conclusão da sessão de treino. (...) O descanso e o período de recuperação são tão importantes para a melhoria das condições físicas quanto o próprio exercício em si. Se não for feito um período de descanso adequado, o excesso de treino irá causar uma lesão e o desenvolvimento físico será atrasado” (p. 86).

Agrell complementa dizendo que “para melhorar, é preciso treinar arduamente, mas para o bem-estar mental e físico, o descanso deve ser parte integrante do treino.” – Ideia também defendida por Lloyd (2004, p. 5);

- Personal Trainers são fantásticos – Tal como acontece num ginásio, um estudante de trompa também tem o seu *Personal Trainer*, o professor de trompa. A sua função é motivar e ajudar a conseguir os objetivos.
- Treinar com um amigo – Para o autor, ter um colega para fazer *jogging* ou levantar pesos num ginásio, pode ser algo muito positivo. Ter um colega para fazer escalas em conjunto, tocar alguns duetos, fazer algumas leituras à primeira vista ou simplesmente fazerem de público um do outro, pode ser algo muito útil.
- Respiração – Embora a prática seja um pouco diferente, o princípio é o mesmo. Num ginásio, é importante expirar livre e deliberadamente quando levantamos o peso e inspirar quando baixamos o peso. Como músico, respirar é uma parte indispensável da sincronização cinestésica da *dedilhação-embocadura-respiração* para produzir o som que desejamos. Manter uma respiração profunda ajuda a ter mais força, mais calma e mais foco mental.
- Variar a rotina de treino – Para que o corpo receba novos estímulos, aumentando os ganhos, é necessário que se façam variações nos treinos. Um treino deve ser alterado depois de 3-4 semanas de prática, para que o corpo receba novos estímulos e continue o seu desenvolvimento. O mesmo se aplica à prática e estudo de trompa.

⁴ Traduzido de: “As the saying goes, it's not practice that makes perfect, but perfect practice that makes perfect.”

- Treino Mental é importante – “Um trompista que aprenda com sucesso a focar-se e concentrar-se pode superar o desempenho de outro com talento superior mas que é distraído” (Agrell, 2004, p. 86).

1.7 A flexibilidade como fator que influencia a qualidade de um trompista

Como já constatamos anteriormente, a flexibilidade tende a ser uma, por vezes única, das capacidades físicas mais abordadas pelos autores, o que demonstra a sua importância na prática física do instrumento. E será que podemos afirmar que a qualidade de um trompista está diretamente relacionada com o seu nível de flexibilidade? O autor Lansky-Otto (1980, p. 35) ao falar sobre a importância que um bom som tem para um trompista diz que os estudantes de trompa, ao invés de passarem horas a tentar conseguir o som ideal, deviam procurar melhorar os seus ataques, a sua flexibilidade e mudanças tímbricas (mudar a «cor do som»). Para este, o som que produzimos é o aspeto menos importante para obter o melhor resultado, e não deve ser o foco dos nossos problemas e concentração⁵. O som produzido, em si mesmo, não é importante e pode ser analisado em diferentes perspetivas (Lansky-Otto, 1980, p. 35):

1. Como começa;
2. Como acaba;
3. A sua flexibilidade;
4. As mudanças da «cor do som» (as possibilidades em variar o tratamento do timbre para o que for preciso no momento⁶);
5. O registo de dinâmicas⁷;
6. A Intensidade;
7. A Imaginação.

Segundo esta perspetiva de análise do som, a flexibilidade parece ser algo que influencia diretamente essa qualidade. A mesma ideia parece ter Lloyd (2011, p. 5), ao afirmar que a aptidão de um instrumento não se limita à sua forma de tocar, mas sim à flexibilidade que oferece, articulação,

⁵ **Traduzido de:** “the tone we produce is the most unimportant aspect of getting the best result, and it must not be the focus of our problems and concentration”

⁶ **Traduzido de:** “(the possibilities to vary the treatment of the tone for what is needed at the moment)”

⁷ **Traduzido de:** “the Dynamics Range”

resposta no registo agudo e grave, e claro o som e qualidade tímbrica em todas as dinâmicas⁸. Randy Gardner (2005), ao falar sobre o trabalho de um segundo trompa em contexto de orquestra, entre muitas outras qualidades, destaca a importância que este tem na definição da cor e timbre do naipe de trompas:

“Um Segundo Trompa é o camaleão da secção alterando as cores, fazendo ajustes instantâneos de afinação, balanço, articulação, fraseado, respiração e muito mais, enquanto executa todo o espectro dinâmico desde o registo grave ao registo agudo. Grandes qualidades auditivas, juntamente com flexibilidade musical e pessoal, são as qualidades mais importantes que um Segundo Trompa pode ter. Um Segundo Trompa experiente melhora a qualidade de todo o naipe cumprindo vários requisitos musicais básicos”⁹ (p. 72).

1.8 Relação da flexibilidade na trompa com o canto

Para Saxton (1971, p. 22), tocar trompa é semelhante a cantar. Diz que “enquanto tocamos devemos usar a embocadura, o mais próximo possível, da mesma maneira que usamos a laringe enquanto cantamos. Dito de outra forma, o trompista deve sentir, enquanto toca dessa maneira, que está a cantar na trompa com a sua própria voz”¹⁰. Froydis Ree Wekre (1979) escreve também que “uma das principais crenças de (Jan) Tamm¹¹ era que a trompa devia ser considerada como um instrumento melódico e tocada da forma natural como se canta”¹² (p. 93). Esta ideia de Tamm, inovadora na época, de tocar trompa como se estivéssemos a cantar, marcou muito a forma de tocar o instrumento. Comparativamente à voz humana, a trompa deve ser capaz de capturar todas as cores, ideias e nuances pedidas pelo compositor¹³ (Wekre F. R., 1979, p. 92).

O trompista Todd Sheldrick¹⁴ (2008) não só corrobora a ideia dos anteriores autores, como fala também na possibilidade que esta forma de pensar oferece ao nível da melhoria dos níveis de flexibilidade:

“Dois conceitos amplamente (senão universalmente) acordados:

⁸ **Traduzido de:** “The suitability of an instrument does not limit itself to just your playing style, but the flexibility it offers (ease of moving around, slurring, etc.), articulation (clarity of attack and production), low/high register response, and of course its sound and quality of tone in all dynamics.”

⁹ **Traduzido de:** “An ideal second hornist is the chameleon of a section changing colors and making instant adjustments of pitch, balance, articulation, phrasing, breathing, and more (primarily with one or two principal players) while performing the full dynamic spectrum from the low range to the high range. Superior listening habits along with musical and personal flexibility are the most important qualities a second hornist can possess. A skilled second hornist enhances the quality of a section leader and a horn section by fulfilling several basic musical requirements”

¹⁰ **Traduzido de:** “using your horn embouchure while playing in as nearly as possible the same way you use your larynx while singing. Stated another way, the horn player should feel, as he plays in this manner, that he is singing on the horn with his own voice, just sort of making an actual sound with his vocal cord”

¹¹ **Jan Tamm** (1875-1933) – foi professor de trompa do Conservatório de S. Petersburg

¹² **Traduzido de:** “One of Tamm's foremost beliefs was that the horn should be regarded as a melodic instrument and played in a natural singing manner”

¹³ **Traduzido de:** “In comparing the horn to the human voice, he felt that it must be able to capture every colour, idea, and nuance asked by the composer”

¹⁴ Atualmente é o 1º Trompa da Orquestra Clássica do Sul (Algarve – Portugal)

1. A «manipulação de vogais» é uma parte importante na prática de trompa. Usar a língua com a forma apropriada (geralmente demonstrada pelo uso de diferentes vogais) para aumentar a ressonância, a projeção, a flexibilidade e o registo¹⁵;
2. Tocar trompa deve ser como cantar. De uma maneira ou de outra, parece que todos professores chegam a este ponto. Simplificando: tocar trompa = cantar vogais bonitas”¹⁶ (p. 69).

1.9 Como estudar trompa e melhorar a técnica de flexibilidade

Tocar trompa envolve uma prática refletida e organizada. Desta forma, são vários os autores a sugerir ideias sobre a forma como devemos estudar, em que pontos nos devemos concentrar, quais as suas vantagens e as desvantagens. Para Peter Gordon (1993, p. 95), por exemplo, o estudo de trompa envolve:

- Postura – como deve posicionar-se o corpo;
- Posição da mão direita – como deve estar a mão colocada na campânula em situações em que permanecemos de pé ou sentados;
- Embocadura – qual a posição que esta deve adotar e quais os músculos necessários ao seu bom funcionamento;
- Controlo da respiração – como a mesma deve funcionar e ser feita, bem como a importância do diafragma em todo este processo;
- Aquecimento – “o que é necessário neste ponto é a flexibilidade, tanto física como mental”¹⁷ (p. 96), o autor recomenda a utilização do aquecimento proposto por Philip Farkas no seu livro *The Art of French Horn Playing*.

Sion Honea (2000) recomenda:

“Um aquecimento que se baseie em «notas longas» suaves e ligadas, juntamente com alguns exercícios para o ouvido. As técnicas críticas, que são precisas estabelecer com firmeza, são a respiração adequada, a coordenação da língua e do ar, flexibilidade labial e a conexão da trompa com o cérebro através do ouvido”¹⁸ (p. 80).

¹⁵ **Traduzido de:** “Vowel manipulation is an important part of horn playing. Use the appropriate tongue shape (usually demonstrated by the use of vowels) to enhance resonance, projection, flexibility, and range”

¹⁶ **Traduzido de:** “Playing horn should be like singing. One way or another, it seems that every teacher comes to this point. Simply put: horn playing = beautiful vowel singing”

¹⁷ **Traduzido de:** “what is needed is flexibility at this point, both physically and mentally”

¹⁸ **Traduzido de:** “I recommend a warm-up that centers on gentle long tones and slurs, along with some exercises for the ear. The critical techniques that a recidivist will need to establish firmly are proper breathing, coordination of the tongue and air, flexibility of the lip, and connection of the horn to the brain through the ear”

Para o mesmo autor (Honea, 2000), um bom planeamento das sessões de estudo deve:

“Durante, pelo menos, os primeiros seis meses, enfatizar a respiração e controlo do ar, ligaduras para a flexibilidade e escalas e arpejos para a agilidade dos dedos. Isto e um pouco de trabalho em «ataques» e resistência devem constituir o alicerce das sessões de estudo, pelo bom motivo de que estas são as bases fundamentais da técnica para tocar trompa”¹⁹ (p. 80).

Para o autor Jeffrey Agrell (2004, p. 65), existem duas formas de estudar Estudos para trompa. A primeira é a «forma tradicional», em que olhamos para o Estudo tal como ele está escrito. A segunda é a «forma criativa», passando o trompista a tomar decisões sobre adaptar o estudo às suas necessidades. Agrell complementa ainda que, assim, aumentamos as variações encontradas no estudo, aumenta a nossa flexibilidade e esprememos muitos mais nutrientes musicais e técnicos desse material. Estas duas formas de abordar o estudo não são opostas e devem complementar-se entre si. A primeira abordagem é o núcleo do treino tradicional, a segunda é para garantir que o nosso treino contenha alguma prática “em várias direções”, trata-se de olhar para a partitura como um início e não como um fim. O autor conclui que «variações» significam flexibilidade, e, posteriormente, enumera os procedimentos a tomar para estudar *Estudos* dessa forma criativa (Agrell, 2004, p. 66):

1. Identificar no Estudo alguns motivos ou padrões melódicos interessantes;
2. Dominar esses mesmos motivos em todas as tonalidades;
3. Variar alguns elementos desses motivos: tempo, articulação, valor das notas, métrica, tonalidade, registo, ordem das notas, acentos, estilo, modos (maior/menor), dinâmicas e outras técnicas avançadas;
4. Praticar sempre num contexto rítmico, como por exemplo usar o metrónomo.

Tom Varner (1988) sugere que a flexibilidade pode ser melhorada através do estudo de “escalas em todas as tonalidades, rápido e lento, separado e ligado, pronunciado, claro, controlado, e com *jazz feeling*”²⁰ (p. 40). O autor refere também que este trabalho pode ser feito com escalas diminutas. Praticar escalas diminutas e os seus relativos padrões pode aliviar o tédio de trabalhar só escalas maiores e

¹⁹ **Traduzido de:** “For at least the first six months, emphasize breathing and air control, slurs for flexibility, and scales and arpeggios for finger agility. These and a little work on attacks and endurance should form the foundation of your practice sessions for the good reason that they are the foundation of the basic playing technique”

²⁰ **Traduzido de:** “in all keys, slow and fast, tongued and slurred, although fast, slurred, clear, in control, and with a jazz feel”

menores, proporcionar ganhos de flexibilidade e ainda trás melhorias futuras na «leitura à primeira vista» (p. 41).

Francis Orval (2002, p. 23) em entrevista à revista *The Horn Call* aconselha a ter sempre os músculos frescos e relaxados no aquecimento. Tentar dar mais ênfase ao treino mental e menos ao físico, e como exemplo desta combinação, Orval sugere “trabalhar a flexibilidade com exercícios em séries de harmónicos; de seguida adicionar um trilo labial quando chegar ao registo mais agudo e no final terminar num dos harmónicos mais graves, em que consigas verificar a afinação (com um afinador, se o tiveres). Isto dá-te melhorias em vários aspetos”²¹ (p. 24). O mesmo autor sugere utilizar obras a *solo* ou orquestrais para trabalhar passagens técnicas. Por exemplo, para flexibilidade no registo grave, sugere usar o *Don Quixote* - Variação VII, de Richard Strauss. Para a flexibilidade e intervalos grandes, pode ser o Prelúdio em Sol Maior das *Suites* para Violoncelo, de Bach. Conclui, dizendo para “usar mais *Solos* do que *Estudos*. Afinal de contas, qualquer coisa desde os concertos de Mozart até ao *En Foret* de Bozza também são bons exercícios” (p. 25). Sion Honea (2000), por seu lado, diz que:

“Os exercícios de notas ligadas permitem ao trompista concentrar-se no uso do ar e no desenvolvimento da flexibilidade da embocadura. Assim como a respiração e a articulação são consideradas como garantidas, a capacidade de se mudar suavemente de uma nota para outra, seja ascendente ou descendente, é muitas vezes negligenciada. É a coordenação adequada entre a embocadura e o ar que tornam as ligaduras bem-sucedidas”²² (p. 80).

Mary Ellen Cavitt (2006, p. 97) sugere que a flexibilidade obtida com a prática diária de trilos labiais pode ser transferida para todas as ligaduras entre harmónicos, praticando para alcançar a mesma velocidade e fluidez, usando a língua como o principal foco. Por sua vez, William VerMeulen (2010) centra o estudo da flexibilidade na necessidade do “fluxo da vibração labial ser completamente complacente e capaz de se mover livremente de uma parte do registo para outra com total facilidade”²³ (p. 71).

Relativamente à flexibilidade, a autora Susan VanValzah Mutter (2002, p. 72) parece ter uma visão que requer um treino mais mental do que físico. Sugere que uma passagem com um arpejo

²¹ **Traduzido de:** “working on flexibility exercises using the natural harmonics; then add a trill when you arrive at the top, and at the end finish with some of the lowest harmonics, where you can check pitch (with a tuner, if you have one). This gives you work in several areas”

²² **Traduzido de:** “Slur exercises enable the player to concentrate on the use of the air and development of flexibility of the embouchure in the context of moving pitches. Just as breathing and tonguing are taken for granted, so the ability to move smoothly from one note to another, whether ascending or descending, is often neglected” (...) “proper coordination of the embouchure and air that make slurs successful.”

²³ **Traduzido de:** “Flexibility Studies – we need the buzz stream to be fully compliant and able to freely move from any part of the register to another with complete ease”

ascendente e descendente pode ser pensada como se fosse tocada sempre na mesma nota, algo difícil para um jovem estudante de trompa mas expectável para um trompista mais avançado:

“Quando somos jovens trompistas, a organização das notas na pauta é útil para a nossa mente estruturar os conceitos básicos de afinação e relações intervalares. Para um trompista avançado, de qualquer maneira, é ótimo estar livre inteiramente dessa «escada» de notas”²⁴ (p. 73).

1.10 Embocadura para uma boa flexibilidade

A pressão labial começa naturalmente na embocadura, a componente central na produção de som na trompa. O anel/borda do bocal forma uma armação contra a qual os lábios, com a sua abertura pequena e elíptica, devem ser colocados numa posição que assegure a máxima liberdade para vibrarem e que tenham flexibilidade para ajustes em todo o registo²⁵ (Saxton, 1971, p. 25). Assim, a sugestão do autor é que “2/3 desse anel sejam colocados no lábio superior e 1/3 no lábio inferior. A relação resultante das partes dos lábios deixadas livres para vibrar é mais uniformemente equilibrada. Isto pode resultar num som melhor e num aumento da flexibilidade”²⁶ (Saxton, 1971, p. 25).

Wekre (1979), ao falar sobre Tamm, também evidencia que este definiu pela primeira vez, de forma clara, a técnica da embocadura. “Essa técnica envolve o uso do lábio inferior como a «base» do bocal, desenvolvendo a flexibilidade através do uso ativo do lábio superior e rejeitando o uso de pressão. Isto fez uma grande mudança no som característico dos anos anteriores”²⁷ (p. 95). A ideia é corroborada por Honea (2000), afirmando que:

“Se a colocação do bocal deslizar para baixo do meio do lábio superior, geralmente tem consequências terríveis. Permite que o lábio superior fique apertado entre o bocal e os dentes, como um vício. O resultado é suficientemente mau para o som e também impede a flexibilidade do lábio superior, necessária para operar efetivamente entre os registos grave e agudo”²⁸ (p. 78).

²⁴ **Traduzido de:** “When we were young horn players, the organization of notes higher and lower on the staff was helpful in our minds to structure the basics of pitch and intervallic relationships. For the advanced player, however, it's great to be free from this "ladder" of notes entirely”

²⁵ **Traduzido de:** “A discussion of lip pressures leads quite naturally in the embouchure, the central component in horn tone production. The rim of the mouthpiece forms a frame against which the lips, with their small, elliptical opening, should be placed in such a position as to insure maximum freedom for vibration and flexibility of adjustments for range”

²⁶ **Traduzido de:** “so that 2/3 of the rim surface is on the upper lip, 1/3 on the lower, the resulting relationship of lip areas left free to vibrate (...) is more evenly balanced. This could account for a better sound and enhanced flexibility that this position affords”

²⁷ **Traduzido de:** “He also provided the first clearly defined embouchure technique — this technique involved the use of the lower lip as a base for the mouthpiece, developing flexibility through the use of an active upper lip, and rejecting the use of pressure. This made a great change in the characteristic horn sound of previous years”

²⁸ **Traduzido de:** “A mouthpiece placement that slips below one-half on the upper lip usually has dire consequences. It allows the upper lip to become clamped between the mouthpiece rim and upper teeth as in a vice. The result for tone is bad enough, but it also prevents the flexibility of the top lip necessary to operate effectively throughout the full range from the upper to lower registers”

Para este autor, o posicionamento correto do bocal “é imperativo para facilitar o re-desenvolvimento adequado, especialmente da qualidade tímbrica e do registo, mas também tem implicações distintas para a flexibilidade e assertividade”²⁹ (p. 78). Relativamente à pressão do bocal contra os lábios, o autor diz que “o bocal deve ser ligeiramente inclinado para fora do lábio superior de modo a permitir a liberdade e flexibilidade necessárias para tocar no registo agudo e grave do instrumento”³⁰ (p. 76).

1.10.1 Problemas da pressão labial excessiva

Para Saxton (1971), “agora, os instrumentistas de metais têm a oportunidade de se tornarem dolorosamente conscientes dos perigos da pressão labial excessiva do bocal contra os seus lábios”³¹ (p. 26). O autor prossegue, afirmando que “demasiada pressão causa fadiga precoce e inchaço no tecido labial, ambos problemáticos para a sensibilidade (na produção de som), flexibilidade e resistência”³² (p. 26). Para o mesmo autor, isto ocorre “durante as primeiras tentativas para ganhar segurança, através dos métodos de «tentativa-erro», para obter som e construir o registo, a pressão torna-se habitual”³³ (p. 28). Para Douglas Hill (1983) tudo depende do balanço – equilíbrio:

“Demasiado de um músculo (embocadura) e não o suficiente de outro (controlo do ar) causa «stress muscular». Muito de um pensamento (medo de inadequação) e pouco de outro (confiança), causa «stress mental». Se houver grande preocupação com a forma de apresentação (técnica) e insuficiente na mensagem (a música / a arte) falhas a comunicação”³⁴ (p. 47).

Segundo o mesmo autor, “o som fluido requer um equilíbrio relaxado entre a força do «fluxo de ar», o tamanho e a textura da abertura dos lábios”³⁵:

²⁹ **Traduzido de:** “is thus imperative for facilitating proper re-development, especially of tone quality and range, but also has distinct implications for flexibility and accuracy”

³⁰ **Traduzido de:** “The mouthpiece must be slightly tilted off the upper lip so as to allow it the freedom and flexibility necessary to play in both the upper and lower ranges of the instrument”

³¹ **Traduzido de:** “Now brass players have had occasion to become painfully aware of the dangers of excessive pressure of the mouthpiece against their lips”

³² **Traduzido de:** “Too much pressure causes early fatigue and swelling of the lip tissue, both of which are problematical to sensitivity of tone production, flexibility and endurance”

³³ **Traduzido de:** “During players' early attempts to gain security through the trial and error methods of getting tones and building range, and the pressures become habitual”

³⁴ **Traduzido de:** “Too much of one muscle (embouchure) and not enough of another (air control) causes muscular stress. Too much of one thought (fear of inadequacy) and not enough of another (confidence) causes mental stress. Too great a concern for the manner of presentation (technique) and not enough for the message (the music/the art) and you have failed to communicate”

³⁵ **Traduzido de:** “A free-flowing sound requires a relaxed balance between the force of the air flow and the size and texture of the aperture”

“A abertura é simplesmente uma ferramenta formada para responder ao movimento do ar vibrando. Um posicionamento descontraído, porém firme e consistente, do centro labial dentro da borda do bocal, equilibrado com uma coluna de ar quente, rápido e fluido, permite um som de «fluxo livre». Muita tensão labial, às vezes necessária por causa de uma corrente de ar muito lenta, soa restrito, limita a flexibilidade e registo agudo, e rapidamente diminui a resistência”³⁶ (p. 48).

Carlyle Manous (1999) realizou um estudo partindo do pressuposto de que esta pressão labial estraga o som, afeta a resistência e destrói a flexibilidade. Os resultados, segundo o autor, não foram conclusivos, tendo afirmado, no entanto, que:

“Trompistas igualmente competentes e bem-sucedidos podem usar uma ampla gama de pressão do bocal sobre os lábios. E a este respeito, posso afirmar com certeza que dois dos participantes (no seu estudo) que estão entre os que fazem mais pressão, são músicos muito bons e não parecem sofrer de alguma forma”³⁷ (p. 54).

Esta observação feita por Manous parece contrariar um pouco do que é defendido por outros autores, porém, para haver mais precisão na afirmação, precisaríamos de quantificar melhor essas forças exercidas e perceber até que ponto são ou não prejudiciais para a prática da trompa e para a melhoria da flexibilidade, mais concretamente.

1.11 Perspetivas sobre o ensino da flexibilidade

O autor Renée Menkhaus (2009, p. 69) demonstra uma perspetiva muito criativa. Começa por afirmar que o atual sistema de ensino musical raramente dá oportunidade aos alunos de usarem a sua criatividade inata, e, como tal, demonstram dificuldade em abordar o seu estudo com imaginação. Uma improvisação simples na trompa pode dar aos alunos um impulso surpreendente na sua autoestima, motivação e realização. O autor afirma que “é gratificante ver as suas caras iluminarem-se quando experimentam uma abordagem criativa ao estudo de trompa” (p. 69).

Para este, introduzir uma abordagem criativa nas aulas pode ser levado a cabo utilizando material familiar aos alunos e transformando-o, adicionando um pouco de flexibilidade e imaginação. Por exemplo,

³⁶ **Traduzido de:** “The aperture is simply a tool formed to respond to the motion of the air by vibrating. A relaxed, yet firm and consistent positioning of the lip-center within the rim of the mouthpiece, balanced with a fast, flowing, warm air column allows for a free-flowing sound. Too much lip tension, sometimes necessary because of too slow an air stream, sounds constricted, limits flexibility and high register, and soon cuts down on endurance”

³⁷ **Traduzido de:** “equally competent and successful horn players may use a wide range of mouthpiece pressures. And in this regard, I can state with certainty that two of the participants, who are among those who play with the most pressure (...) are very fine players and do not appear to suffer in any way whatsoever.”

usando as escalas que já conhecem, os alunos podem escolher um padrão rítmico e realizar a escala executando esse mesmo padrão em todos os graus da escala. Assim, os alunos terão tempo para pensar na nota seguinte e estarão ao mesmo tempo a trabalhar a articulação. O autor afirma que desta maneira os seus alunos tocam com “mais entusiasmo, suporte de ar apropriado e com mais precisão” (p. 69). Pode ser pedido aos alunos para realizar a mesma escala escolhendo padrões rítmicos diferentes, o que leva os alunos a melhorarem a sua capacidade de improvisação.

Este procedimento realizado com as escalas, ainda segundo o mesmo autor, pode ser feito e adaptado a todas as *Obras* e *Estudos* que o aluno trabalha. Com esta abordagem, uma vez que o foco da atenção está na música e na imaginação, os alunos tendem a ficar menos nervosos no momento de tocar. Para apelar a essa imaginação é interessante questionar os alunos sobre o que tocam ou ouvem. Por exemplo, se ouvem cores, se veem imagens, devendo descrever o que sentem ou imaginam. Como desafio, Menkhaus (2009, p.69) encoraja todos os professores a descobrir o que poderá acontecer com a motivação, técnica e musicalidade dos seus alunos quando lhes é introduzida esta abordagem ao estudo com maior flexibilidade e imaginação

2. CARATERIZAÇÃO DO CONTEXTO DE ESTÁGIO

2.1 A Instituição de acolhimento e o seu Projeto Educativo

O Conservatório de Música de Barcelos (CMB) é “uma escola de ensino artístico especializado em música, com autorização de funcionamento definitiva” concedida pelo Ministério da Educação para os Cursos de Iniciação, Básico (nos Regimes Supletivo, Articulado ou Integrado) e Secundário. Para o CMB, a sua singularidade assenta nos seus “objetivos, no ambiente familiar, nos altos padrões de qualidade, nas novas instalações e, claro, na música”.³⁸ O Projeto Educativo a vigorar atualmente foi revisto em 2013 e nele “se explicam os princípios, os valores, as metas e as estratégias segundo as quais a escola se propõe cumprir a função educativa” (Projeto Educativo, p.2). O CMB revê-se numa “comunidade de aprendizagem”, promotora de competências de inovação com vista à aprendizagem coletiva da sua comunidade educativa.

A sua autonomia reside na partilha de preocupações, na reflexão participada dos problemas, na análise dos pontos fortes e dos pontos fracos, resultando na identificação das prioridades sobre as quais deve incidir o desenvolvimento de ações tendentes a melhorar a qualidade da educação. “O Projeto Educativo nunca está acabado. Como projeto, é um processo em construção” (Projeto Educativo, p.2). O documento começa por expor o contexto e identidade da comunidade educativa fazendo uma breve caracterização histórica, social e cultural do concelho de Barcelos, bem como a sua caracterização geográfica.

Sobre o CMB, no mesmo, é abordado todo o enquadramento legal sobre a qual o mesmo se rege, um estabelecimento de ensino particular e cooperativo com autorização definitiva de funcionamento (autorização definitiva n.º1/EPC/Norte/2013). No plano administrativo rege-se pelas “regras definidas na Lei n.º 9/79, de 19 de Março (Lei de Bases do Ensino Particular e Cooperativo), e no Decreto-Lei n.º 152/2013, de 4 de Novembro (Estatuto do Ensino Particular e Cooperativo). Ao nível pedagógico rege-se pela Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro (Lei de Bases do Sistema Educativo Português), pelo Decreto-Lei n.º 139/2012, de 5 de Julho, pela Portaria n.º 225/2012, de 30 de Julho, e pela Portaria n.º243-B/2012, de 13 de Agosto. O CMB adota os Programas Curriculares definidos para o ensino artístico especializado, na área da música e a avaliação dos alunos rege-se pela Portaria n.º 225/2012, de 30 de Julho e pela Portaria n.º 243-B/2012, de 13 de Agosto.

³⁸ Consultado a 15/11/2017 em <http://www.cmb.edu.pt/>

Quanto ao pessoal docente, o CMB contava (à data da elaboração do PE) com cinquenta e três professores com idades compreendidas entre os 23 e os 60 anos. De salientar que a totalidade destes professores é detentora de qualificação profissional para a docência. Outro dado importante é o facto do número de professores do CMB, em regime de acumulação de funções docentes, ter vindo a diminuir ao longo dos anos. Em relação ao pessoal não docente, trata-se de uma equipa composta por sete funcionários com idades compreendidas entre os 29 e os 52 anos de idade.

Os alunos que constituem o CMB (à data da elaboração do PE) estão distribuídos em 4 turmas do 1º ciclo do ensino básico (iniciação musical), 26 turmas a frequentar 2º e 3º ciclo (curso básico de música) e 3 turmas no ensino secundário (curso secundário de música). Para além destas turmas existem 17 alunos a frequentar o curso secundário de música em regime supletivo.

Como escola de ensino artístico especializado na área da música, o CMB pretende trabalhar e orientar a sua ação com base nos seguintes pressupostos:

1. Educar e formar pessoas de todas as idades para a música, cultivando talentos e criando um património de experiências musicais no sentido do desenvolvimento de uma personalidade artística singular.
2. Inculcar altos padrões de qualidade aspirando à excelência através de uma criteriosa seleção do corpo docente e de uma boa articulação entre o ensino especializado da música e o ensino geral.
3. Fomentar e aprofundar o envolvimento dos nossos alunos com o CMB, para que este funcione como suporte e como elemento potenciador da atenção individual que recebem dos seus professores.
4. Reforçar e expandir a posição da música na sociedade assumindo a responsabilidade de contribuir para a educação e formação da próxima geração de músicos, bem como de um público que saiba apreciar a sublime arte que é a música.

O “público-alvo são os alunos do pré-escolar, do 1º, 2º e 3º ciclo do ensino básico e do ensino secundário, que pretendem estudar música, na sua vertente vocacional, tendo em vista a prossecução de estudos neste domínio” (Projeto Educativo, p. 8). Segundo este PE “a população escolar do CMB caracteriza-se por procurar uma formação específica, concretamente formação musical e instrumental. Esta formação permitir-lhes-á prosseguir estudos musicais no ensino superior” (p.8). Por oposição, o CMB “dá resposta, através de cursos livres, a um grupo elevado de alunos que pretendem uma formação musical de qualidade, e que, não pretendendo fazer carreira profissional, encontram nesta instituição a

forma de amadurecer conceitos do ponto de vista artístico e social que permitem criar indivíduos culturalmente ativos, empreendedores, e que constituirão um público de qualidade”.

O CMB assume como metas e prioridades do seu PE, o seguinte:

1. Melhorar de forma contínua a qualidade do seu ensino ajustando-se às necessidades atuais, otimizando o funcionamento e motivando todos os agentes em torno da reflexão sobre este tema
2. Preparar o futuro dos alunos, através de uma formação de excelência, orientada para o prosseguimento de estudos e/ou para o desenvolvimento cultural do indivíduo, pela formação musical de qualidade.
3. Favorecer um percurso sequencial e articulado dos alunos dos diferentes níveis de educação e ensino.
4. Promover abertura ao trabalho de equipa entre os docentes dos vários ciclos.
5. Facilitar a comunicação entre os diversos intervenientes do processo educativo.
6. Favorecer uma cultura participativa da Escola, moldada por valores democráticos: respeito pelos outros, tolerância, confiança mútua, solidariedade e cooperação e respeito pelos espaços e pelos equipamentos materiais.
7. Fomentar uma cultura de incentivo ao sucesso, encaminhando os alunos com mais dificuldades para modalidades de apoio adequadas.
8. Promover a formação específica do aluno, no sentido de um conhecimento e domínio de áreas da sua formação musical, que contempla:
 - a. Uma sólida formação técnica e instrumental.
 - b. Uma aprofundada formação teórico-prática ao nível das ciências musicais.
 - c. Uma elevada capacidade de leitura musical.
 - d. Domínio e capacidade de execução de diferentes géneros musicais.
 - e. Familiaridade com o repertório contemporâneo e competências para a sua execução.
 - f. Prática continuada de música de conjunto.
 - g. Experiência de trabalho em áreas de opção, de entre um conjunto alargado de possibilidades.

2.2 Caraterização dos Professores

2.2.1 Professor de Trompa

O professor cooperante César Maciel foi o meu orientador no grupo de recrutamento M20 (Instrumento – Trompa). É mestrado em ensino pela Universidade de Aveiro e já leciona no Conservatório de Música de Barcelos, desde 2010. É o único professor a lecionar a disciplina de Trompa neste Conservatório. O seu aluno mais novo tem 7 anos e frequenta o 2º ano (1º ciclo do ensino básico), e o aluno mais avançado tem 17 anos e frequenta o 12º ano (ensino secundário). Tem apenas um aluno do 1º Ciclo do Ensino Básico (que frequenta o Conservatório em regime de Curso Livre) e 2 alunos no Ensino Secundário. Os restantes 15 frequentam o 2º e 3º Ciclo do Ensino Básico. Nas suas aulas, o caderno do aluno é obrigatório, tal como o instrumento, as partituras e o lápis. Devo aqui destacar o aspeto positivo que o uso de um caderno da disciplina pode ter, pois torna possível fazer apontamentos sobre a aula e estudo do aluno, elementos que ele pode utilizar como ferramenta de apoio ao estudo. Nas sessões, o caderno é também utilizado para atribuir uma classificação (0-5 valores) ao aluno pelo desempenho na mesma. De uma forma geral, os alunos fazem um trabalho técnico com o professor nos primeiros 20/25 minutos da aula. Nestes primeiros minutos são geralmente feitos exercícios de respiração, vibração dos lábios com e sem bocal, algumas notas longas e escalas. A segunda parte das suas aulas é dedicada ao trabalho de Estudos e Obras para trompa.

2.2.2 Professor de Orquestra Sinfónica

O professor Carlos Martinho é Mestre em Ensino de Música pela Universidade do Minho. Para além de ser professor da disciplina de Orquestra Sinfónica (grupo de recrutamento M32), na qual estive a realizar este estágio, é também professor da disciplina de Trompete neste mesmo conservatório. Nesta orquestra, o professor tem um trabalho exigente, na medida em que o nível de ensino em que os alunos desta disciplina se encontram é variado, havendo alunos desde o 7º até ao 12º ano (8º Grau) – 3º ciclo do ensino básico e ensino secundário. Frequentam esta disciplina mais de 50 alunos, o que faz com que o único espaço suficientemente grande no Conservatório para acolher esta disciplina seja o pátio exterior. Este é um espaço sem as condições ideais para a prática da disciplina de orquestra. Tem condições acústicas e térmicas insuficientes. O professor tenta desvalorizar sempre este problema junto dos alunos, mas é notória, por exemplo, a dificuldade que sente para ser ouvido por todos quando tem indicações a dar. O facto da Orquestra Sinfónica do CMB realizar concertos fora do horário escolar, ao longo de todo

o ano letivo, obriga o professor a vários ensaios extra. O tipo de ensaios/aulas dadas por ele, uma vez que realizam vários concertos com repertório diversificado, obriga-o a que os ensaios se assemelhem bastante ao tipo de ensaio/trabalho realizado por uma orquestra profissional. A prática de ensaio pedagógica é, assim, posta de lado, em detrimento da necessidade de uma prática de ensaio profissional que corresponda à quantidade de trabalho necessária à realização de todos os concertos e programas.

2.3 Caracterização das Disciplinas

2.3.1 Disciplina de Trompa (grupo de recrutamento M20)

Ao longo destes 10 meses de observação e intervenção, foi muito enriquecedor perceber e debater algumas ideias com o professor cooperante, que sempre se mostrou aberto e disponível para ajudar e também para aprender. Foi sempre muito aberto a falar sobre os alunos, o seu contexto escolar, social e familiar, o que facilitou imenso a compreensão do seu trabalho e proporcionou um conhecimento mais profundo dos alunos, o que me facilitou imenso no processo de intervenção. Os alunos observados nesta disciplina foram oito no total, dos quais três são do sexo feminino e cinco do sexo masculino. Existe um aluno do 1º Ciclo do Ensino Básico que está em regime de Curso Livre, cinco do 2º Ciclo (dos quais quatro em Regime Articulado e um em Regime Integrado) e dois alunos no 3º Ciclo do Ensino Básico. Estas aulas decorrem todas durante as tardes de quartas e quintas-feiras, no Conservatório de Música de Barcelos e na Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos). Nesta última escola, têm aulas quatro dos oito alunos (do 2º e 3º Ciclo do ensino básico).

No CMB, as aulas decorrem sempre na mesma sala que, apesar do espaço reduzido, dispõe de um piano vertical, cadeiras, uma mesa e uma estante. A sala conta com uma janela (que não dá para ser aberta) e tem uma luz artificial que se revela insuficiente, quando não há luz natural. Por ser uma sala de pequenas dimensões e com materiais de absorção de som, tocar não é uma tarefa muito confortável, por ter uma acústica muito «seca». O professor procura sempre colmatar estas deficiências e faz um esforço para que os alunos se sintam bem e confortáveis neste espaço. Já na EBS de Vila Cova, a sala de aula utilizada é a de “trabalhos manuais”, com vários armários, ferramentas, mesas e cadeiras, lavatório, computador, um quadro grande para escrever e bastantes janelas com luz natural. Não tem piano ou uma simples estante para os alunos colocarem as partituras. Ao longo destes meses, os alunos foram utilizando um quadro de cortiça e pioneses para segurarem as suas partituras e poderem ler as mesmas enquanto tocam. Pela simples falta de uma estante na sala de aula é possível verificar que falta

material básico aos alunos desta escola. No entanto, professor procurou sempre desvalorizar a situação e os alunos também não lhe concedem particular importância.

A primeira parte das aulas com o docente (cerca de 20/25 minutos) era dedicada ao trabalho técnico (aquecimento) necessário ao aluno, não generalizado mas sim adequado às especificidades e necessidades dos mesmos. A segunda foi sempre dedicada à prática de Estudos e Obras para o instrumento. Por vezes, acaba por ser mais valorizada a primeira parte da aula, ficando a segunda com um tempo de trabalho inferior. Quanto ao estudo e preparação feita pelos alunos em casa, de um modo geral, mostra-se insuficiente para as expectativas do professor. Os alunos, hoje, passam demasiado tempo na escola, com muitas disciplinas e atividades variadas, o que faz com que o seu tempo disponível para estudo seja muito reduzido.

O professor César Maciel tenta sempre uma relação próxima com os Pais e Encarregados de Educação dos seus alunos, facilitando imenso o trabalho. Uma vez que havia esta proximidade com os pais, propus ao professor, ainda durante o 1º período de aulas, que falasse com os pais dos alunos para colaborarem numa atividade simples: fazerem gravações vídeo e/ou áudio do estudo individual dos seus filhos/educandos. Os pais mostraram-se muito recetivos à ideia e foi notório o melhoramento do nível alcançado pela maioria dos alunos. O professor começou a receber vídeos, quase diariamente, com os vários alunos a interpretarem Obras e Estudos que o mesmo tinha pedido para serem trabalhados. Este tipo de solução para a falta de estudo individual dos alunos teve sucesso neste caso. Devo acrescentar, porém, que também me pareceu um pouco sobrevalorizado, porque começou a ser utilizado mais do que aquilo que considero suficiente. Ao invés dos alunos se prepararem bem (estudar) para realizar uma boa gravação, eles preparavam-se para realizar uma gravação apenas, ou seja, pegar no instrumento, gravar uma vez do início ao fim e enviar. A quantidade acabou por ser maior do que a qualidade. Deve salientar-se, no entanto, o facto de os alunos passarem mais tempo a tocar (que se poderá traduzir em mais tempo de estudo), verem os pais mais envolvidos no seu estudo e, com efeito, ter visto subir consideravelmente o seu nível de performance.

2.3.2 Disciplina de Orquestra Sinfónica (grupo de recrutamento M32)

As aulas de orquestra foram, ao longo deste tempo de observação e intervenção, muito enriquecedoras. Fui músico de uma orquestra durante os últimos dez anos e isso também foi uma vantagem para a forma como abordei esta observação e consequente intervenção. Esta orquestra é formada pelos “melhores alunos” do CMB. Tem alunos do 3º Ciclo do Ensino Básico e Secundário – os

alunos mais “velhos” da escola. É a formação da escola que maioritariamente a representa “fora de portas”, por isso os alunos têm sempre bastantes concertos e ensaios-extra durante o ano letivo.

Estas aulas acontecem num espaço que em nada se adequa às necessidades da orquestra. Trata-se de um pátio exterior com uma cobertura. Nos dias de chuva, esta cobertura chega a não ser suficiente e chove em alguns locais da sala – junto da percussão por exemplo. Como não é isolada, nos dias em que está frio, a temperatura da “sala” é a temperatura exterior. O mesmo acontece quando está sol, havendo mesmo momentos em que os alunos chegam a estar de «óculos de sol» e o calor é imenso. Apesar dos aquecedores exteriores que foram colocados nos dias de bastante frio, estes não conseguiram manter o espaço com uma temperatura confortável, tendo os alunos de tocar com casacos, gorros e luvas. Os instrumentos musicais também sofrem com estas condições e tocar afinado é uma tarefa difícil de realizar. As condições acústicas também não são as melhores. Os materiais da sala são maioritariamente pedra, betão, vidro e plásticos. Apenas se verificam superfícies refletoras do som, por isso há muita reverberação na sala. No que diz respeito à área do espaço, é mais do que suficiente. Cada aluno leva a estante para a aula, bem como as partituras.

O professor Carlos Martinho tem uma simpatia admirável pelos alunos, no entanto, a planificação a que está obrigado, dados os imensos concertos da orquestra, obriga-o a um cumprimento apertado e escrupuloso dos objetivos. Como músico profissional de orquestra, posso afirmar que estas aulas se assemelham mais a um ensaio de uma orquestra profissional do que a uma disciplina de orquestra de uma escola. Não há muito espaço para os alunos errarem e corrigirem os erros. O “comandante” é sempre a “planificação”, ficando o tempo de aprendizagem muito limitado. Esta é uma realidade que se verifica em várias escolas que conheço, assim como no ensino superior. As orquestras das escolas trabalham como orquestras profissionais. Ao invés de terem aulas e aprenderem como se está, como funciona e como devem tocar numa orquestra, os alunos apenas se limitam a «tocar como podem». Parece não haver espaço para se ensinar, e, ao invés disso apenas se pede para fazer – «se não fizeres tu fará outro». Gera-se uma competitividade pouco saudável para os alunos, na medida em que não lhes é dado tempo para falhar.

2.4 Caracterização dos alunos

2.4.1 Aluno A

O Aluno A é um aluno que frequenta o Conservatório de Música de Barcelos em regime integrado. Neste momento tem 11 anos de idade e frequenta o 6º Ano do Ensino Básico (2º Ciclo) que equivale ao 2º Grau de Música. Toca trompa desde os 6 anos, quando frequentava o 1º Ano do Ensino Básico (1º Ciclo). Os seus estudos de trompa sempre foram com o professor César Maciel. Segundo o professor, o aluno sempre mostrou interesse em tocar bem trompa. É um aluno que facilmente se encontra a estudar pelas salas do conservatório. É, no entanto, notório que tem por hábito tocar muito, mas estudar pouco. Afirmamo-lo, porque toca muito sem pensar, por vezes com muitos erros, não tendo uma atitude crítica sobre o seu estudo ou a sua forma de tocar. Este facto leva a que muitas vezes o aluno desanime, pois acredita que fez tudo o que podia e devia para tocar bem e, no entanto, a aula não lhe corre como o esperado.

É um rapaz com alguns problemas de ansiedade e hiperatividade, desde muito novo. Segundo algumas informações do professor César, que lhe foram dadas pelos pais do aluno, desde muito cedo que começou a ser medicado por forma a resolver estes problemas. Uma vez que estas patologias criam défices de atenção, a vinda do aluno para a música já foi, na altura, recomendada pelo Médico que o seguia. O aluno gostou da experiência desde o início e ainda hoje tem esse entusiasmo por pegar no instrumento e tocar. Talvez porque a música esteja realmente a fazer o efeito que o médico pretendia, o aluno deixou de tomar a sua medicação durante alguns períodos de tempo desde o início do ano letivo e o resultado foi bom. Sem o recurso à medicação, o aluno continuou a permanecer calmo e concentrado nas suas tarefas, ainda que não tanto quanto o desejável. Tem alguns problemas com a dentição, porque os dentes superiores se encontram demasiado para a frente em relação aos inferiores.

2.4.2 Aluno B

O Aluno B é um aluno que frequenta o Conservatório de Música de Barcelos em regime articulado. Essa articulação é feita entre o CMB e a Escola Básica e Secundária de Vila Cova – Barcelos. O professor de trompa desloca-se a esta última, para lecionar as suas aulas de instrumento. O aluno apenas se desloca ao CMB para ter aulas de classes de conjunto. Neste momento, tem 12 anos de idade e frequenta o 5º Ano do Ensino Básico (2º Ciclo) que equivale ao 1º Grau de Música. Toca trompa, desde o início do corrente ano letivo.

Este aluno é um caso muito particular. Apesar de estar no 5º Ano, o aluno já deveria frequentar o 7º Ano. O professor de instrumento apenas foi informado no final do 1º período que o aluno se encontrava a receber apoio dos serviços de Educação Especial da Escola. Demonstra ser um aluno com dificuldades de comunicação. Tem dificuldades em perceber a mensagem que lhe é transmitida, dificuldades em transmitir a sua mensagem ou ideia, o que acontece quer pela via oral ou escrita. Demonstra algumas dificuldades em memorizar conceitos ou processos simples. Com ele, é necessário proceder a uma abordagem mais simplificada de todo o processo. Ou seja, quando o objetivo é trabalhar uma postura correta e adequada, não se pode dar muita atenção às notas. Se o objetivo for tocar as notas, talvez o ritmo possa ficar comprometido. Assim, tudo o que é transmitido ao aluno deve ser feito da forma mais simples possível.

Apesar das aparentes dificuldades cognitivas do aluno, as suas capacidades físicas são imensas. Demonstra ser muito forte muscularmente ao nível da embocadura, não tem problemas com o peso do instrumento, tem uma capacidade pulmonar grande, comparativamente aos seus pares e demonstra vontade em tocar e estudar o instrumento. É, todavia, muito irrequieto, sendo difícil conseguir que ele esteja parado e concentrado na tarefa que está a realizar.

2.4.3 Aluno C

O Aluno C é um aluno que frequenta o Conservatório de Música de Barcelos em regime articulado. Essa articulação é feita entre o CMB e a Escola Básica e Secundária de Vila Cova – Barcelos. O professor de trompa desloca-se a esta última, para lecionar as suas aulas de instrumento. O aluno apenas se desloca ao CMB para ter aulas de classes de conjunto. Neste momento, tem 11 anos de idade e frequenta o 6º Ano do Ensino Básico (2º Ciclo) que equivale ao 2º Grau de Música. Toca trompa, desde o início do 5º Ano, com o professor César Maciel.

É um aluno aparentemente tímido. Costuma estar sempre calado, inclusive nos momentos em que lhe são colocadas questões. Apesar de estar com o olhar atento, distrai-se bastante no pensamento e por vezes é necessário colocar questões para perceber se realmente estava atento ao que foi dito. A sua atitude tímida e apática cria dificuldades em perceber quando gosta ou não do que está a fazer. Por vezes, está a olhar para o professor a ouvir tudo o que ele diz, afirma que percebeu o que foi dito, mas, depois, não realiza a tarefa como lhe foi pedido. É notório que muitas vezes estuda mas o seu estudo revela-se insuficiente para o que é esperado. Revela algumas dificuldades musicais ao nível da leitura. As suas capacidades físicas parecem razoáveis, mas necessitam de muito trabalho para que possam ser maximizadas.

2.4.4 Aluno D

O Aluno D é um aluno que frequenta o Conservatório de Música de Barcelos em regime articulado. O ensino do aluno está articulado entre o CMB e a Escola Básica e Secundária de Vila Cova – Barcelos. O professor de trompa desloca-se a esta última para lecionar as aulas de instrumento. O aluno apenas se desloca ao conservatório para ter aulas de classes de conjunto. Neste momento, tem 12 anos de idade e frequenta o 7º Ano do Ensino Básico (3º Ciclo) que equivale ao 3º Grau de Música. Toca trompa desde os 10 anos, quando frequentava o 5º Ano do Ensino Básico (2º Ciclo). Os seus estudos de trompa sempre foram com o professor César Maciel. Mostra-se um aluno dedicado e empenhado, embora o seu estudo de instrumento, por vezes, seja inferior ao desejável. Apesar disso, é um aluno que demonstra muitas capacidades físicas e musicais para alcançar mais sucesso. Para além da Música e todas as disciplinas que esta prática envolve, o aluno também pratica futebol no clube da sua terra, o que lhe retira algum tempo de estudo de instrumento, mas, em contrapartida lhe pode proporcionar o desenvolvimento de capacidades que lhe serão muito úteis na prática ou estudo de trompa.

Normalmente, a sua motivação está em níveis altos. Não é um aluno de desistir de nada do que lhe é proposto, tem gosto nas atividades que faz e sente-se sempre confiante e capaz. Comparativamente aos seus colegas da escola de Vila Cova, é notório que o seu nível performativo é mais alto, facto que precisa de ser bem “gerido” no seio do grupo para evitar que os seus colegas desanimem só porque ele está mais avançado ou, por outro lado, para evitar que o aluno sinta que é melhor do que os outros, mesmo que não se esforce. Este aluno tem capacidades físicas e musicais que lhe podem permitir vir a ser um excelente trompista.

3. PROJETO DE INTERVENÇÃO

3.1 Apresentação do projeto e os seus objetivos

O estágio, como já foi referido, iniciou-se em outubro de 2017. Foi nessa altura que iniciei o processo de observação que decorreu até abril de 2018. Entre os meses de outubro e dezembro, através dos métodos e estratégias de investigação anteriormente expostos, foi possível recolher informações bastante pertinentes e detalhadas sobre vários aspetos. Gostaria aqui de destacar, ainda, que as informações mais importantes foram obtidas através de várias conversas informais com o professor cooperante e até com os alunos.

Durante a primeira fase de observação, foi notório que os alunos tinham algumas insuficiências nas suas capacidades físicas, criando barreiras para uma performance musical livre e fluída. Os alunos mostravam-se bastantes vezes incapazes de executar bem o programa que estavam a trabalhar. Neste sentido, as dificuldades verificavam-se em duas vertentes, capacidades musicais e capacidades físicas.

Quanto às capacidades musicais, foi notório que os alunos apenas as demonstravam quando o seu estudo/preparação para a aula tinha sido insuficiente. Por outro lado, as capacidades físicas tendiam a manter-se durante todo o tempo.

A tarefa seguinte foi perceber a razão pela qual isto estava a acontecer com os alunos. Iniciei, então, a minha investigação através de uma pesquisa bibliográfica, tendo por base o objetivo de ajudar os alunos a adquirirem capacidades físicas suficientes para poderem potenciar mais facilmente as suas capacidades musicais. Nesse sentido, o questionário feito aos alunos observados no âmbito deste estágio, realizado em dezembro de 2017, revelou-se crucial e revelador de que estes tinham noção das suas dificuldades/limitações ao nível físico.

Como já foi apresentado no primeiro capítulo deste relatório, uma das conclusões que a pesquisa bibliográfica trouxe é a de que as capacidades físicas são necessárias e essenciais para uma boa execução com a trompa, sendo a flexibilidade uma das mais importantes. Observando que os alunos não realizavam qualquer prática no sentido de potenciar essa capacidade, fui debatendo com o professor cooperante a pertinência desta ser trabalhada com os alunos. Por opção do professor, este nunca foi um assunto ao qual desse especial importância nas suas aulas, pelo menos nos primeiros anos de ensino. Tal como sucedia comigo, a visão de flexibilidade que o professor cooperante tinha era muito “tradicional”, no sentido em que fomos ensinados que “treinar a flexibilidade” é “tocar séries de harmónicos”. Esta perspetiva “limitada” que eu próprio fui desenvolvendo ao longo dos anos, foi-se

alterando à medida que a investigação foi avançando. Devo anotar, neste contexto, que a disponibilidade do professor cooperante em ajudar-me foi imensa.

A primeira barreira criada foi a falta de material didático que pudesse ser usado com alunos ainda numa fase inicial de aprendizagem. Todos os métodos observados estão produzidos em línguas estrangeiras (francês, inglês e alemão), línguas essas que os alunos não dominam, ou têm muita linguagem técnica que não tem relevância para os alunos, e o nível de dificuldades destes métodos é, regra geral, avançado para o nível de aprendizagem em que aqueles se encontram.

Para colmatar esta primeira lacuna, procedi à elaboração de um pequeno manual de exercícios (Anexo II) para ajudar os alunos a “treinar em casa”. Como complemento também fui sugerindo alguns exercícios que o professor cooperante foi apontando no caderno dos alunos. Todo este trabalho decorreu ao longo dos meses de janeiro e fevereiro, permanecendo até ao final do ano letivo. Assim, durante a parte inicial de todas as aulas, o paradigma alterou-se. Os alunos passaram a fazer com o professor vários dos exercícios sugeridos.

Nesta fase, compreendida entre janeiro e abril de 2018, os alunos começaram a praticar de uma forma mais ativa e os resultados iniciais foram logo observáveis. As capacidades físicas dos alunos começaram a melhorar imenso, o que levou a uma outra constatação, uma vez que estavam a adquirir competências ao nível físico, as insuficiências musicais começaram a ser mais notórias. Assim, as aulas passaram a ser também muito centradas na parte de leitura musical.

Durante o mês de abril (sétimo mês do estágio), planeei com o professor cooperante as aulas em que iria intervir de forma direta. Para estas aulas, selecionamos, em conjunto, quatro dos oito alunos observados no contexto do estágio curricular. Para estes quatro alunos, foi traçado um plano que correspondia a quatro aulas lecionadas a cada um. Definimos o programa a trabalhar durante esse tempo e debatemos alguns pormenores sobre questões técnicas que deviam ser potenciadas em cada aluno.

Com base em todos os pressupostos falados até aqui, tendo como referência a revisão da literatura sobre a temática da flexibilidade, orientamos e proporcionamos o desenvolvimento desta capacidade através da ampliação de capacidades ao nível do registo (tocar mais grave ou mais agudo), articulação (tocar notas mais ligadas ou mais separadas), dinâmicas (tocar mais forte ou mais piano) e ritmo (tocar mais lento ou mais rápido). À luz da literatura revista, aumentando as nossas capacidades ao nível destes quatro aspetos enumerados, estaremos a aumentar os nossos níveis de flexibilidade, e consequentemente a nossa capacidade física.

3.2 Metodologias de investigação

Para uma posterior análise da informação recolhida, ao longo da observação da prática pedagógica, selecionei alguns instrumentos de análise que se revelariam essenciais no decorrer desta investigação-ação. Deste modo, pude reunir melhores condições quanto à organização de todos os materiais e proceder a uma correta análise posterior dos elementos observados nas aulas, entre os meses de outubro de 2017 a abril de 2018.

Procurei, assim, durante toda a fase de observação, elaborar relatórios individuais de cada aula, destacando os pontos fortes e pontos mais débeis, passíveis de serem melhorados ou aperfeiçoados. Foram observadas algumas aulas com vista à realização de uma pequena análise da interação professor-aluno segundo os critérios definidos por Ned Flanders (Postic, 1979). A partir da observação destas aulas, procurei traçar um perfil do aluno o mais completo possível para que as aulas correspondentes à parte de Intervenção se revelassem frutíferas e fossem potenciadas ao máximo. Como auxílio a esta observação, optei também por elaborar um questionário (Anexo I) aos alunos da classe de trompa do conservatório de música de Barcelos para assim perceber melhor qual a “análise” que os alunos faziam a si próprios relativamente ao tema em estudo. Este questionário foi dado aos alunos no final do 1º período de aulas (dezembro). Para a elaboração deste questionário foi importante a fundamentação teórica recolhida até então, permitindo organizar as perguntas de uma forma concreta e objetiva para que posteriormente pudessem ser analisadas à luz do trabalho técnico que viria a ser desenvolvido.

Desta forma, muito devido ao precioso auxílio da literatura revista e materiais selecionados, foi possível conhecer com rigor as maiores dificuldades técnicas que os alunos tinham e que seriam relevantes no decorrer desta intervenção. Nesta fase de observação, o simples ato de observar a aula, com tempo e disponibilidade para refletir criticamente, com várias e extensas conversas com o professor cooperante, revelou-se fundamental para melhor entender a “Pessoa” por detrás de cada aluno. Perceber as suas capacidades, as principais qualidades e competências, assim como as suas limitações e dificuldades. Isto revelou-se um exercício de aprendizagem não só para os alunos de trompa do CMB, mas também para a minha própria pessoa. Em todas as aulas observadas, para além do professor cooperante, estavam sempre dois alunos, designadamente aquele que eu observava e eu próprio. A experiência do docente em exercício, devo reconhecer, revelou-se fundamental e até inspiradora. Foram várias as conversas informais tidas no final de várias aulas ao longo do ano. Absorvi muitas das informações e ideias que o docente me foi transmitindo. Reconheço, sem dúvida alguma, que, sem a sua ajuda, jamais este trabalho se teria desenvolvido de forma tão proveitosa.

É notório que, ao longo de toda esta fase de observação, dei muita importância ao que observava dos alunos, mas também do professor docente, à sua postura e metodologias adotadas, à forma como se relaciona e interage com os alunos, como os motiva, contribuindo positivamente para a sua evolução. Em suma, observá-lo e escutá-lo, comunicar com ele, fez-me evoluir, não apenas como trompista, mas certamente também como professor que ambiciono ser e pessoa que sou.

Posteriormente, numa fase já de intervenção, procurei manter a sala de aula o mais parecido possível com o ambiente criado pelo docente em funções. Assim, os alunos sentiriam menos impacto na forma como a aula decorria e as grandes diferenças estariam apenas no conteúdo da aula em si. Foi com base na observação e análise das aulas assistidas, como referi anteriormente, que delimito o caminho a ser seguido ao longo da intervenção.

3.2.1 Registo de aulas

Este instrumento de recolha de dados assumiu-se como o “ponto de partida” para o desenrolar de toda a investigação. Com estes registos, encontrei uma forma objetiva e clara de agregar as informações mais pertinentes decorrentes em contexto de sala de aula. Estes relatórios, bem como as grelhas de análise, por mim elaboradas entre os meses de outubro de 2017 e abril de 2018, não foram apenas realizadas em contexto individual (aulas de instrumento), mas também em contexto de grupo (aulas de orquestra) – esta última não com um impacto tão direto, pois não estava diretamente relacionada com o tema.

Como observador que era, segui o modelo de investigação defendido por Coutinho, no qual este se identifica e “explica aos participantes quais são as suas intenções, mas assume sempre o seu papel de investigador, não tentando mudar o rumo dos acontecimentos” (Coutinho, 2013, p. 138). Procurei, então, durante este tempo, nunca intervir diretamente no decurso da aula, não deixando de, no final de cada uma, falar com o professor cooperante. Assumi, desta forma, uma observação tanto naturalista como estruturada. Assim foi durante todo o período que durou a observação, limitando-me a assistir ao desenrolar da aula como um membro externo à mesma, procurando assim tirar notas e apontamentos que pudessem dar resposta aos meus anseios e desejos enquanto aluno que era e sou.

3.3 Planificações de aulas

Como será possível verificar mais abaixo, o trabalho para potenciar o aumento dos níveis de flexibilidade dos alunos com vista a melhorar as suas capacidades físicas e conseqüentemente as suas capacidades musicais partiu de quatro aspetos centrais:

- Registo – aumentar a amplitude de cada aluno no registo da trompa. Alcançar notas mais agudas e mais graves de forma gradual e progressiva;
- Articulação – aumentar a capacidade de os alunos tocarem notas mais curtas e mais longas. Separadas ou ligadas (conectadas entre si);
- Dinâmicas – aumentar os níveis dinâmicos que os alunos são capazes de produzir. Conseguir tocar notas mais *piano* ou mais *forte* conhecendo os seus extremos;
- Rítmo – aumentar a capacidade rítmica dos alunos em 3 perspetivas sobre a pulsação: estabilidade, acelerar e atrasar (*accelerando e rallentando*).

Foram planeadas quatro aulas para cada um dos quatro alunos, e cada uma delas foi dedicada ao trabalho de cada um dos aspetos enumerados anteriormente.

3.3.1 Aluno A

- Com este aluno, as aulas lecionadas ocorreram entre o dia 18 de abril e o dia 16 de maio de 2018.
- Ao longo da fase de observação, ficou registado que o aluno realizou dois estudos e uma peça no primeiro período de aulas, e um estudo e uma peça, quer no segundo, quer no terceiro períodos.
- A dificuldade do programa executado diminuiu do primeiro para o segundo período, uma vez que o aluno teve várias dificuldades com as obras que tinha trabalhado no início do ano letivo. Assim, o professor optou por baixar a dificuldade das obras e aumentar as exigências técnicas.
- Durante o 2º período, foi possível verificar que em várias aulas o professor fez bastantes exercícios técnicos com o aluno, já com vista a aumentar os seus níveis de flexibilidade, corrigiu por várias vezes a sua postura corporal e até pormenores como a embocadura.
- Para o 3º período, delineou-se como meta a realização de um estudo e uma peça com um grau de dificuldade superior ao que foi feito no 1º e 2º período. Assim, ficou definido que durante o período de intervenção este aluno iria tocar o estudo nº 80, de R. Getchell, a peça Légende Rustique, de M. Boucard e trabalhar essencialmente sobre a tonalidade de Sol Maior com vista a que o aluno alcançasse a nota Sol4, para assim ampliar o seu registo, que até aqui era o Fá4.

Planificação nº1					
Data: 18.Abr.2018		Turma/Alunos: Aluno A (6ºAno)		Local: Conservatório de Música de Barcelos	
Aula nº: 1		Duração: 60'		Hora: 13h35-14h35	
Conceito fundamental	A flexibilidade nas dinâmicas/volume produzido				
Repertório	Escala de Sol Maior; Estudo nº 80 (Getchell); Legende Roustique (M.Boucard)				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a fazer grandes contrastes dinâmicos (<i>piano-forte</i>) aperfeiçoando a escala e arpejo de sol maior. Saber rítmica e melodicamente a 1ª parte do estudo nº80, de Getchell e a primeira página na peça Legende Rustique.				
Sumário	Aquecimento com flexibilidade entre os harmónicos 3 e 4. Escala e arpejo de Sol Maior com contrastes dinâmicos entre os diferentes graus da tonalidade. Leitura rítmica e melódica da 1ª parte do estudo nº 80 (Getchell) e da 1ª página da peça.				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece a ordem das várias séries de harmónicos	Execução do 3º e 4º harmónico natural nas várias tonalidades. Tocar os harmónicos em diferentes dinâmicas	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade. Consegue tocar tanto em <i>piano</i> como em <i>forte</i> . Assim como <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> .	10'
Fundamental	Contrastes dinâmicos	Conhece bem a tonalidade de Sol Maior e cada um dos seus graus. Percebe a diferença entre o <i>piano</i> e o <i>forte</i>	É executada a escala de Sol Maior, tocando 4 semínimas em cada grau da escala. O aluno alterna entre as duas dinâmicas a cada 4 notas.	Não tem qualquer dúvida nas notas ou ritmo que tem para executar. É clara a diferença entre ambas as dinâmicas. A qualidade de som e articulação mantém-se estável.	15
	Leitura rítmica e melódica	Reproduz as frases da 1ª parte do estudo em execução. Reproduz as frases da 1ª página da peça em execução.	Solfejar o ritmo, ritmo e notas, acrescentar a dedilhação. Executar com o bocal a melodia da primeira frase.	Conseguir solfejar as partes propostas sem qualquer dúvida ao nível do ritmo ou das notas. Ter noção da altura dos sons quando executa com o bocal.	20'
Final e Avaliação	Reprodução integral	O aluno toca o material que foi trabalhado.	Reprodução com o instrumento da 1ª parte do estudo e da 1ª página da peça.	Demonstra ter consolidado os ritmos, notas e já tenta fazer os vários contrastes dinâmicos que o estudo e peça exigem	15'

Planificação nº2					
Data: 02.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno A (6ºAno)		Local: Conservatório de Música de Barcelos	
Aula nº: 2		Duração: 60'		Hora: 13h35-14h35	
Conceito fundamental	A flexibilidade do registo – entre o 2º e 8º harmónico (2 oitavas)				
Repertório	Escala de Sol Maior; Estudo nº 80 (Getchell); Legende Roustique (M.Boucard)				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a controlar as transições entre os diferentes harmónicos (2º - 8º) aperfeiçoando a escala e arpejo de sol maior. Saber executar a 1ª parte do estudo nº80, de Getchell e a primeira página da peça Legende Rustique.				
Sumário	Aquecimento com flexibilidade entre os harmónicos 4 e 8. Escala e arpejo de Sol Maior. Execução e trabalho da 1ª parte do estudo nº 80 (Getchell) e da 1ª página da peça.				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	CrITÉrios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece a ordem das várias séries de harmónicos	Execução até ao 8º harmónico natural nas várias tonalidades. Aumentar a amplitude do registo. Inicialmente entre o 4º e 8º harmónico.	Executa a nota com um bom ataque e com uma boa sonoridade. Consegue tocar uma extensão de 2 oitavas – entre o 2º e 8º harmónico.	10'
Fundamental	Amplitude do registo	Conhece bem a tonalidade de Sol Maior e cada um dos seus graus. Percebe a diferença na execução das diferentes oitavas.	É executada a escala de Sol Maior, trabalhando depois sobre essa mesma tonalidade. Dar maior importância aos arpejos e as suas inversões.	Não tem qualquer problema em “alcançar” as notas. Consegue executá-las sem “sobresforço” e com boa velocidade no ar. A embocadura mantém-se estável. A qualidade do som e articulação idem.	15
	Trabalho de técnica musical e instrumental	Boa leitura do estudo e da peça em execução.	Executar uma vez o estudo do início ao fim (T.P.C.) Solfejar o ritmo e notas, acrescentar a dedilhação. Executar com o bocal a melodia da primeira frase. Repetir o processo com a peça (1ªParte)	Conseguir executar o estudo do início ao fim. Manter uma boa postura, bons ataques e uma sonoridade constante.	20'
Final e Avaliação	Reprodução integral	O aluno toca o material que foi trabalhado.	Reprodução com o instrumento da 1ª parte do estudo e da 1ª página da peça.	Demonstra ter consolidado os ritmos, notas e já tenta fazer os vários contrastes dinâmicos que o estudo e peça exigem	15'

Planificação nº3					
Data: 9.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno A (6ºAno)		Local: Conservatório de Música de Barcelos	
Aula nº: 3		Duração: 60'		Hora: 13h35-14h35	
Conceito fundamental	A flexibilidade na articulação. Do <i>staccato</i> ao <i>legato</i> .				
Repertório	Escala de Sol Maior; Estudo nº 80 (Getchell); Legende Roustique (M.Boucard)				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a fazer diferentes articulações, aperfeiçoando a escala e arpejo de sol maior. Aplicar os conceitos da articulação ao estudo nº80, de Getchell e à peça <i>Legende Rustique</i> .				
Sumário	Aquecimento com a escala e arpejo de Sol Maior com diferentes articulações. Leitura do estudo nº 80 (Getchell) e trabalho da peça <i>Legende Rustique</i> .				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece e domina a escala e arpejo de sol maior.	Execução da escala em 2 oitavas com diferentes articulações. Realizar igual trabalho com o arpejo.	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade e uma articulação bem definida	10'
Fundamental	Contrastes de articulações	O aluno conhece e domina a escala e arpejo de sol maior. Percebe a diferença entre notas separadas ou ligadas.	Execução da escala, inicialmente numa oitava e depois em 2 oitavas, com diferentes articulações. Realizar igual trabalho com o arpejo.	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade e uma articulação bem definida. É clara a diferença entre ambas as articulações. A qualidade do som e articulação mantém-se estável.	15
	Performance musical	Reproduz partes do estudo nº80, de Getchell. Toca a peça de M.Boucard.	O aluno apresenta inicialmente o material como o estudou e depois são trabalhadas partes onde apresenta maior dificuldade.	Conseguir melhorar substancialmente as partes em que apresenta maior dificuldade. Conseguir realizar contrastes dinâmicos e também ao nível da articulação, tal como foi trabalhado na aula.	20'
Final e Avaliação	Avaliação e planificação	O aluno percebe o que fez de positivo no seu estudo e o que tem para melhorar.	É pedido ao aluno para enumerar as várias dificuldades que foi demonstrando na execução da peça e do estudo. Procurar planificar com o aluno quais os pontos centrais onde deve focar o seu estudo para a próxima aula.	Demonstra ter claro quais os seus pontos fortes e pontos fracos. O aluno percebe que deve centrar o seu estudo nos seus pontos fracos.	15'

Planificação nº4					
Data: 16.Mai.2018		Turma/Alunos: André (6ºAno)		Local: Conservatório de Música de Barcelos	
Aula nº: 4		Duração: 60'		Hora: 13h35-14h35	
Conceito fundamental	A flexibilidade rítmica do aluno: conceito de tempo estável, acelerando e ralentando, metade/dobro do valor rítmico.				
Repertório	Escala de Sol Maior; Estudo nº 80 (Getchell); Legende Roustique (M.Boucard)				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a controlar a pulsação rítmica aperfeiçoando a escala e arpejo de sol maior. Saber executar a 2ª parte do estudo nº80 do Getchell e a segunda página da peça Legende Rustique.				
Sumário	Aquecimento com flexibilidade entre harmónicos. Escala e arpejo de Sol Maior. Execução e trabalho da 2ª parte do estudo nº 80 (Getchell) e da 2ª página da peça.				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece a ordem das várias séries de harmónicos e executa sem dúvidas	Com metrónomo: execução de um exercício com harmónicos naturais, dentro de uma pulsação e ritmos previamente determinados. Depois é feito ao dobro/metade do valor rítmico relativamente ao exercício anterior, mantendo a pulsação previamente estabelecida.	Executa os exercícios sem erros de notas mas principalmente sem dúvidas ao nível rítmico. Consegue manter a estabilidade rítmica sem problemas. Respeita a pulsação dada pelo metrónomo.	5'
Fundamental	Flexibilidade rítmica	Conhece bem a tonalidade de Sol Maior e cada um dos seus graus. Percebe a diferença de relação metade/dobro ao realizar a escala.	É executada a escala de Sol Maior, trabalhando depois sobre essa mesma tonalidade (dar maior importância ao arpejo). O aluno toca a escala em semínimas e colcheias (exemplo) com a mesma pulsação, para perceber a relação metade/dobro.	Não tem qualquer problema em "alcançar" as notas. Consegue executá-las sem "sobre-esforço" e com boa velocidade no ar. O aluno mantém o ritmo estável, mas sobretudo a embocadura mantém-se igualmente estável. A qualidade do som e articulação idem.	10'
	Trabalho de técnica musical e instrumental	Boa leitura do estudo e da peça em execução, com especial foco para a parte rítmica.	Trabalhar a 2ª parte do estudo nº80 (T.P.C.) Repetir o processo com a 2ª página da peça	Conseguir executar o estudo, com especial atenção à estabilidade rítmica. Mantendo a pulsação e respeitando os valores de cada figura rítmica. O mesmo em relação à peça.	25'
Final e Avaliação	Reprodução integral	Autonomia para execução do estudo e da peça.	Reprodução com o instrumento do estudo nº80 e depois da peça.	O aluno demonstra ter autonomia que lhe permite executar, sem ajuda, o estudo e a peça.	20'

3.3.2 Aluno B

- Com o aluno B, as aulas lecionadas ocorreram entre o dia 18 de abril e o dia 16 de maio de 2018.
- Uma vez que o aluno só iniciou a sua prática instrumental no presente ano letivo, a maioria do trabalho desenvolvido com o professor ao longo do primeiro período foi no sentido de ensinar ao aluno as bases mais elementares para tocar trompa:
- Respiração, postura corporal, posição do corpo em relação ao instrumento, tocar sentado, de pé, montar e desmontar o instrumento, fazer vibração labial, vibração com o bocal, cantar, solfejar, foram várias as tarefas e ensinamentos ao longo deste período. A única peça aprendida e até memorizada pelo aluno neste período foi "*A Maria tinha um cordeiro*".
- Ao longo do segundo período, o mais curto do ano letivo, o professor continuou a desenvolver um trabalho idêntico com o aluno, desta vez a peça foi "*O balão do João*".
- Para o 3º período delineou-se como meta a realização de um estudo e uma peça com um grau de dificuldade superior ao que foi feito no 1º e 2º período. Assim, ficou definido que durante o período de intervenção este aluno iria tocar o estudo nº 1, de R. Getchell, a peça "*O Pião*" do livro, de R. Matosinhos e trabalhar essencialmente sobre a tonalidade de Dó Maior com vista a que o aluno alcançasse a nota Dó4 para assim ampliar o seu registo que até então era o Sol3.

Planificação nº5					
Data: 18.Abr.2018		Turma/Alunos: Aluno B (5ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 1		Duração: 45'		Hora: 15h-15h45	
Conceito fundamental	A flexibilidade nas dinâmicas – de <i>piano</i> a <i>forte</i>				
Repertório	Escala de Dó Maior; Estudo nº 1 (Getchell);				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a fazer contrastes dinâmicos (<i>piano-forte</i>) aperfeiçoando a escala de Dó Maior. Saber rítmica e melodicamente a 1ª parte do estudo nº1, de Getchell.				
Sumário	Aquecimento com flexibilidade entre os harmónicos 4 e 5. Escala e arpejo de Dó Maior com contrastes dinâmicas. Leitura rítmica e melódica da 1ª parte do estudo nº 1 (Getchell).				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece a ordem ascendente e descendente das notas musicais	Execução do 4º e 5º harmónico natural em várias tonalidades. Tocar os harmónicos em diferentes dinâmicas	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade. Consegue tocar tanto em <i>piano</i> como em <i>forte</i> .	10'
Fundamental	Contrastes dinâmicos	Conhece bem todas as notas da tonalidade de Dó Maior. Percebe a diferença entre o <i>piano</i> e o <i>forte</i>	É executada a escala de Dó Maior, tocando 4 semínimas em cada grau da escala. O aluno alterna entre as duas dinâmicas a cada 4 notas.	Não tem qualquer dúvida nas notas ou ritmo que tem para executar. É clara a diferença entre ambas as dinâmicas. A qualidade de som e articulação mantém-se estável.	10'
	Leitura rítmica e melódica	Reproduz as frases da 1ª parte do estudo em execução.	Solfejar o ritmo, ritmo e notas, acrescentar a dedilhação. Executar com o bocal a melodia da primeira frase.	Conseguir solfejar as partes propostas sem qualquer dúvida ao nível do ritmo ou das notas. Ter noção da altura dos sons quando executa com o bocal.	15'
Final e Avaliação	Reprodução integral	O aluno toca o material que foi trabalhado.	Reprodução com o instrumento da 1ª parte do estudo.	Demonstra ter consolidado os ritmos, notas e já tenta fazer contrastes dinâmicos.	10'

Planificação nº6					
Data: 02.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno B (5ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 2		Duração: 45'		Hora: 15h-15h45	
Conceito fundamental	A flexibilidade do registo – entre Dó3 e Dó4 (uma oitava)				
Repertório	Escala de Dó Maior; Estudo nº 1 (Getchell); “O Pião” (Tradicional/R.Matosinhos)				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a controlar as diferentes notas em diferentes registos, aperfeiçoando a escala e arpejo de dó maior. Saber tocar o estudo nº1, de Getchell. Leitura da peça “O Pião”.				
Sumário	Aquecimento com o bocal e flexibilidade entre os harmónicos 4 e 5. Escala e arpejo de Dó Maior. Execução e trabalho da 1ª parte do estudo nº 1 (Getchell) e leitura da peça “O Pião”.				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece a ordem ascendente e descendente das notas musicais.	Execução do 4º e 5º harmónico natural em várias tonalidades. Aumentar a amplitude do registo. Inicialmente entre o 4º e 5º harmónico.	Executa a nota sem falhar o ataque e com uma boa sonoridade. Consegue tocar uma extensão de uma oitava – entre o Dó3 e Dó4.	10'
Fundamental	Amplitude do registo	Conhece bem a tonalidade de Dó Maior e cada um dos seus graus. Percebe a diferença na execução das diferentes oitavas (Dó3 e Dó4).	É executada a escala de Dó Maior, trabalhando depois sobre essa mesma tonalidade. Dar maior importância aos arpejos.	Não tem qualquer problema em “alcançar” as notas. Consegue executá-las sem “sobre-esforço” e com boa velocidade no ar. A embocadura mantém-se estável. A qualidade do som e articulação idem.	10'
	Trabalho de técnica musical e instrumental	Boa leitura do estudo e da peça em execução.	Executar uma vez o estudo do início ao fim. Solfejar o ritmo e notas, acrescentar a dedilhação. Executar com o bocal a melodia da primeira frase. Repetir o processo com a peça (1ªParte)	Conseguir executar o estudo do início ao fim. Manter uma boa postura, bons ataques e uma sonoridade constante.	15'
Final e Avaliação	Reprodução integral	O aluno toca o material que foi trabalhado.	Reprodução, com o instrumento, do estudo e da 1ª parte da peça.	Demonstra ter consolidado os ritmos, notas do estudo e da peça.	10'

Planificação nº7					
Data: 9.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno B (5ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 3		Duração: 45'		Hora: 15h-15h45	
Conceito fundamental	A flexibilidade na articulação – notas <i>separadas e ligadas</i>				
Repertório	Escala de Dó Maior; Estudo nº 1 (Getchell); “O Pião” (Tradicional/R.Matosinhos)				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a fazer diferentes articulações, aperfeiçoando a escala e arpejo de dó maior. Aplicar os conceitos da articulação ao estudo nº1, de Getchell e à peça “O Pião”.				
Sumário	Aquecimento com a escala e arpejo de Sol Maior com diferentes articulações. Leitura do estudo nº 1 (Getchell) e trabalho da peça “O Pião”.				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece e domina a escala e arpejo de dó maior.	Execução da escala com diferentes articulações. Realizar igual trabalho com o arpejo.	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade e uma articulação bem definida	10'
Fundamental	Contrastes de articulações	O aluno conhece e domina a escala e arpejo de dó maior. Percebe a diferença entre notas <i>separadas</i> ou <i>ligadas</i> .	Execução da escala, numa oitava, com diferentes articulações. Realizar igual trabalho com o arpejo.	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade e uma articulação bem definida. É clara a diferença entre ambas as articulações. A qualidade do som e articulação mantém-se estável.	10'
	Performance musical	Reproduz o estudo nº1, de Getchell. Tocar a peça “O Pião”	O aluno apresenta inicialmente o material tal como estudou em casa e depois são trabalhadas partes onde apresenta maior dificuldade.	Conseguir melhorar substancialmente as partes em que apresenta maior dificuldade. Conseguir realizar contrastes dinâmicos e também ao nível da articulação, tal como foi trabalhado na aula.	15'
Final e Avaliação	Avaliação e planificação	O aluno percebe o que fez de positivo no seu estudo e o que tem para melhorar.	É pedido ao aluno para enumerar as várias dificuldades que foi demonstrando na execução da peça e do estudo. Procurar planificar com o aluno quais os pontos centrais onde deve focar o seu estudo para a próxima aula.	Demonstra ter claro quais os seus pontos fortes e pontos fracos. O aluno percebe que deve centrar o seu estudo nos seus pontos fracos.	10'

Planificação nº8					
Data: 16.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno B (5ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 4		Duração: 45'		Hora: 15h-15h45	
Conceito fundamental		A flexibilidade rítmica: conceito de " <i>tempo estável</i> ", <i>acelerar e atrasar</i>			
Repertório		Escala de Dó Maior; Estudo nº 1 (Getchell); "O Pião" (Tradicional/R.Matosinhos)			
Função Didática		Introdução			
Objetivo da aula		Aprender a controlar a pulsação rítmica aperfeiçoando a escala e arpejo de dó maior. Saber executar o estudo nº1, de Getchell e a segunda parte da peça " <i>O Pião</i> ".			
Sumário		Aquecimento com flexibilidade entre harmónicos. Escala e arpejo de Dó Maior. Trabalho e execução do estudo nº 1 (Getchell) e da 2ª parte da peça " <i>O Pião</i> ".			
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Crítérios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece e domina a escala e arpejo de dó maior.	Com metrónomo: execução de um exercício com harmónicos naturais, dentro de uma pulsação e ritmos previamente determinados. Depois é feito <i>mais rápido</i> ou <i>mais lento</i> , para que o aluno perceba de forma clara essas diferenças.	Executa os exercícios sem erros de notas mas principalmente sem dúvidas ao nível rítmico. Consegue manter a estabilidade rítmica (pulsação) sem problemas. Respeita a pulsação dada pelo metrónomo.	10'
Fundamental	Flexibilidade rítmica	Conhece bem a tonalidade de Dó Maior e cada um dos seus graus. Percebe a diferença entre " <i>correr</i> " e " <i>atrasar</i> ".	É executada a escala de Dó Maior, trabalhando depois sobre essa mesma tonalidade (dar maior importância ao arpejo). O aluno toca a escala em semínimas e colcheias (exemplo) com a mesma pulsação, ouvindo e respeitando o metrónomo.	Não tem qualquer problema em "alcançar" as notas. Consegue executá-las sem "sobre-esforço" e com boa velocidade no ar. O aluno mantém o ritmo estável, mas sobretudo a embocadura mantém-se igualmente estável. A qualidade do som e articulação idem.	10'
	Trabalho de técnica musical e instrumental	Boa leitura do estudo e da peça em execução, com especial foco para a parte rítmica.	Trabalhar o estudo nº1. Repetir o processo com a peça	Conseguir executar o estudo, com especial atenção à estabilidade rítmica. Mantendo a pulsação e respeitando os valores de cada figura rítmica. O mesmo em relação à peça.	15'
Final e Avaliação	Reprodução integral	Autonomia para execução do estudo e da peça.	Reprodução com o instrumento do estudo nº1 e depois da peça.	O aluno demonstra ter autonomia que lhe permite executar, sem ajuda, o estudo e a peça.	10'

3.3.3 Aluno C

- Com este aluno, as aulas lecionadas ocorreram entre o dia 18 de abril e o dia 16 de maio de 2018.
- Ao longo da fase de observação ficou registado que o aluno realizou um estudo e uma peça em todos os períodos ao longo do ano.
- A dificuldade do programa executado foi constante ao longo dos primeiros períodos.
- Durante o 2º período foi possível verificar que em várias aulas o professor fez bastantes exercícios técnicos com o aluno, já com vista a aumentar os seus níveis de flexibilidade.
- Para o 3º período, delineou-se como meta a realização de um estudo e uma peça com um grau de dificuldade superior ao que foi feito no 1º e 2º período. Assim, ficou definido que durante o período de intervenção este aluno iria tocar o estudo nº 59, de R. Getchell, a peça *Greensleaves* do livro *Cor Solos* e trabalhar essencialmente sobre a tonalidade de Fá Maior com vista a que o aluno alcançasse a nota Fá4, para, assim, ampliar o seu registo, que até aqui era o Ré4.

Planificação nº9					
Data: 18.Abr.2018		Turma/Alunos: Aluno C (6ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 1		Duração: 45'		Hora: 15h45-16h30	
Conceito fundamental		A flexibilidade nas dinâmicas – de <i>piano</i> a <i>forte</i>			
Repertório		Escala de Fá Maior; Estudo nº 59 (Getchell)			
Função Didática		Introdução			
Objetivo da aula		Aprender a fazer contrastes dinâmicos (<i>piano-forte</i>) aperfeiçoando a escala de Fá Maior. Saber rítmica e melodicamente a 1ª parte do estudo nº59, de Getchell.			
Sumário		Aquecimento com flexibilidade entre os harmónicos 4 e 6. Escala e arpejo de Fá Maior com contrastes dinâmicas. Leitura rítmica e melódica da 1ª parte do estudo nº 59 (Getchell).			
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Crítérios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece a ordem ascendente e descendente das notas musicais	Execução do 4º e 6º harmónico natural em várias tonalidades. Tocar os harmónicos em diferentes dinâmicas	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade. Consegue tocar tanto em <i>piano</i> como em <i>forte</i> .	10'
Fundamental	Contrastes dinâmicos	Conhece bem todas as notas da tonalidade de Fá Maior. Percebe a diferença entre o <i>piano</i> e o <i>forte</i>	É executada a escala de Fá Maior, tocando 4 semínimas em cada grau da escala. O aluno alterna entre as duas dinâmicas a cada 4 notas.	Não tem qualquer dúvida nas notas ou ritmo que tem para executar. É clara a diferença entre ambas as dinâmicas. A qualidade de som e articulação mantém-se estável.	10'
	Leitura rítmica e melódica	Reproduz as frases da 1ª parte do estudo em execução.	Solfejar o ritmo, ritmo e notas, acrescentar a dedilhação. Executar com o bocal a melodia da primeira frase.	Conseguir solfejar as partes propostas sem qualquer dúvida ao nível do ritmo ou das notas. Ter noção da altura dos sons quando executa com o bocal.	15'
Final e Avaliação	Reprodução integral	O aluno toca o material que foi trabalhado.	Reprodução com o instrumento da 1ª parte do estudo.	Demonstra ter consolidado os ritmos, notas e já tenta fazer contrastes dinâmicos.	10'

Planificação nº10					
Data: 02.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno C (6ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 2		Duração: 45'		Hora: 15h45-16h30	
Conceito fundamental		A flexibilidade do registo – entre D63 e D64 (uma oitava)			
Repertório		Escala de Fá Maior; Estudo nº 59 (Getchell); <i>Greensleaves</i> (Tradicional/ <i>Cor Solos</i>)			
Função Didática		Introdução			
Objetivo da aula		Aprender a controlar as diferentes notas em diferentes registos, aperfeiçoando a escala e arpejo de fá maior. Saber tocar o estudo nº59, de Getchell. Leitura da peça “ <i>Greensleaves</i> ”.			
Sumário		Aquecimento com o bocal e flexibilidade entre os harmónicos 4 e 8. Escala e arpejo de Fá Maior. Execução e trabalho da 1ª parte do estudo nº 59 (Getchell) e leitura da peça “ <i>Greensleaves</i> ”.			
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece a ordem ascendente e descendente das notas musicais.	Execução do 4º e 6º harmónico natural em várias tonalidades. Aumentar a amplitude do registo. Inicialmente entre o 4º e 8º harmónico.	Executa a nota sem falhar o ataque e com uma boa sonoridade. Consegue tocar uma extensão de uma oitava – entre o 4º e 8º harmónico.	10'
Fundamental	Amplitude do registo	Conhece bem a tonalidade de Dó Maior e cada um dos seus graus. Percebe a diferença na execução das diferentes oitavas (Fá2, Fá3 e Fá4).	É executada a escala de Fá Maior, trabalhando depois sobre essa mesma tonalidade. Dar maior importância aos arpejos.	Não tem qualquer problema em “alcançar” as notas. Consegue executá-las sem “sobre-esforço” e com boa velocidade no ar. A embocadura mantém-se estável. A qualidade do som e articulação idem.	10'
	Trabalho de técnica musical e instrumental	Boa leitura do estudo e da peça em execução.	Executar uma vez o estudo do início ao fim. Solfejar o ritmo e notas, acrescentar a dedilhação. Executar com o bocal a melodia da primeira frase. Repetir o processo com a peça (1ªParte)	Conseguir executar o estudo do início ao fim. Manter uma boa postura, bons ataques e uma sonoridade constante.	15'
Final e Avaliação	Reprodução integral	O aluno toca o material que foi trabalhado.	Reprodução, com o instrumento, do estudo e da 1ª parte da peça.	Demonstra ter consolidado os ritmos, notas do estudo e da peça.	10'

Planificação nº11					
Data: 9.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno C (6ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 3		Duração: 45'		Hora: 15h45-16h30	
Conceito fundamental		A flexibilidade na articulação – notas <i>separadas</i> e <i>ligadas</i>			
Repertório		Escala de Ré menor; Estudo nº 59 (Getchell); <i>Greensleaves</i> (Tradicional/ <i>Cor Solos</i>)			
Função Didática		Introdução			
Objetivo da aula		Aprender a fazer diferentes articulações, aperfeiçoando a escala e arpejo de Ré menor. Aplicar os conceitos da articulação ao estudo nº59, de Getchell e à peça " <i>Greensleaves</i> ".			
Sumário		Aquecimento com a escala e arpejo de Ré menor com diferentes articulações. Leitura do estudo nº 59 (Getchell) e trabalho da peça " <i>Greensleaves</i> ".			
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	CrITÉrios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece e domina a escala e arpejo de ré menor.	Execução da escala com diferentes articulações. Realizar igual trabalho com o arpejo.	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade e uma articulação bem definida	10'
Fundamental	Contrastes de articulações	O aluno conhece e domina a escala e arpejo de ré menor. Percebe a diferença entre notas <i>separadas</i> ou <i>ligadas</i> .	Execução da escala, em duas oitavas, com diferentes articulações. Realizar igual trabalho com o arpejo.	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade e uma articulação bem definida. É clara a diferença entre ambas as articulações. A qualidade do som e articulação mantém-se estável.	10'
	Performance musical	Reproduz o estudo nº59, de Getchell. Tocar a peça " <i>Greensleaves</i> ".	O aluno apresenta inicialmente o material tal como estudou em casa e depois são trabalhadas partes onde apresenta maior dificuldade.	Conseguir melhorar substancialmente as partes em que apresenta maior dificuldade. Conseguir realizar contrastes dinâmicos e também ao nível da articulação, tal como foi trabalhado na aula.	15'
Final e Avaliação	Avaliação e planificação	O aluno percebe o que fez de positivo no seu estudo e o que tem para melhorar.	É pedido ao aluno para enumerar as várias dificuldades que foi demonstrando na execução da peça e do estudo. Procurar planificar com o aluno quais os pontos centrais onde deve focar o seu estudo para a próxima aula.	Demonstra ter claro quais os seus pontos fortes e pontos fracos. O aluno percebe que deve centrar o seu estudo nos seus pontos fracos.	10'

Planificação nº12					
Data: 16.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno C (6ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 4		Duração: 45'		Hora: 15h45-16h30	
Conceito fundamental		A flexibilidade rítmica: conceito de " <i>tempo estável</i> ", <i>acelerar</i> e <i>atrasar</i>			
Repertório		Escala de Fá Maior e Ré menor; Estudo nº 59 (Getchell); <i>Greensleaves</i> (Tradicional/ <i>Cor Solos</i>)			
Função Didática		Introdução			
Objetivo da aula		Aprender a controlar a pulsação rítmica aperfeiçoando a escala e arpejo de fá maior. Saber executar o estudo nº59, de Getchell e a segunda parte da peça " <i>Greensleaves</i> ".			
Sumário		Aquecimento com flexibilidade entre harmónicos. Escala e arpejo de Fá Maior. Trabalho e execução do estudo nº 59 (Getchell) e da 2ª parte da peça " <i>Greensleaves</i> ".			
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	CrITÉrios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece e domina a escala e arpejo de fá maior.	Com metrónomo: execução de um exercício com harmónicos naturais, dentro de uma pulsação e ritmos previamente determinados. Depois é feito <i>mais rápido</i> ou <i>mais lento</i> , para que o aluno perceba de forma clara essas diferenças.	Executa os exercícios sem erros de notas mas principalmente sem dúvidas ao nível rítmico. Consegue manter a estabilidade rítmica (pulsação) sem problemas. Respeita a pulsação dada pelo metrónomo.	10'
Fundamental	Flexibilidade rítmica	Conhece bem a tonalidade de Fá Maior e cada um dos seus graus. Percebe a diferença entre " <i>correr</i> " e " <i>atrasar</i> ".	É executada a escala de Fá Maior, trabalhando depois sobre essa mesma tonalidade (dar maior importância ao arpejo). O aluno toca a escala em semínimas e colcheias (exemplo) com a mesma pulsação, ouvindo e respeitando o metrónomo.	Não tem qualquer problema em "alcançar" as notas. Consegue executá-las sem "sobre-esforço" e com boa velocidade no ar. O aluno mantém o ritmo estável, mas sobretudo a embocadura mantém-se igualmente estável. A qualidade do som e articulação idem.	10'
	Trabalho de técnica musical e instrumental	Boa leitura do estudo e da peça em execução, com especial foco para a parte rítmica.	Trabalhar o estudo nº59. Repetir o processo com a peça	Conseguir executar o estudo, com especial atenção à estabilidade rítmica. Mantendo a pulsação e respeitando os valores de cada figura rítmica. O mesmo em relação à peça.	15'
Final e Avaliação	Reprodução integral	Autonomia para execução do estudo e da peça.	Reprodução com o instrumento do estudo nº59 e depois a peça.	O aluno demonstra ter autonomia que lhe permite executar, sem ajuda, o estudo e a peça.	10'

3.3.4 Aluno D

- Com este aluno, as aulas lecionadas decorreram entre o dia 18 de abril e o dia 16 de maio de 2018.
- Ao longo da fase de observação, ficou registado que o aluno realizou dois estudos e uma peça no primeiro período de aulas, e um estudo e uma peça, quer no segundo, quer no terceiro períodos.
- A dificuldade do programa executado aumentou de período para período, uma vez que o aluno manteve sempre um bom trabalho desde início do ano letivo. Com o aumento dessas dificuldades, também aumentaram as exigências técnicas.
- Durante o 2º período, foi possível verificar que em várias aulas o professor fez bastantes exercícios técnicos com o aluno, já com vista a aumentar os seus níveis de flexibilidade. Particularmente com este aluno, os efeitos começaram a ser visíveis desde esse momento. A qualidade do som e a naturalidade da forma como toca o instrumento aumentaram.
- Para o 3º período, delineou-se como meta a realização de um estudo e uma peça com um grau de dificuldade superior ao que foi feito no 1º e 2º período. Assim, ficou definido que, durante o período de intervenção, este aluno iria tocar o estudo nº 86, de R. Getchell, a *Sonatina* do S. Azevedo e trabalhar essencialmente sobre a tonalidade de Lá Maior com vista a que o aluno alcançasse a nota Lá4 para assim ampliar o seu registo, que até aqui era o Sol4.

Planificação nº13					
Data: 18.Abr.2018		Turma/Alunos: Aluno D (7ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 1		Duração: 45'		Hora: 16h30-17h15	
Conceito fundamental		A flexibilidade nas dinâmicas/volume produzido			
Repertório		Escala de Mi bemol Maior e relativa menor; Estudo nº 86 (Getchell)			
Função Didática		Introdução			
Objetivo da aula		Aprender a fazer grandes contrastes dinâmicos (<i>piano-forte</i>) aperfeiçoando a escala e arpejo de mi bemol maior e dó menor. Saber rítmica e melodicamente o estudo nº86, de Getchell.			
Sumário		Aquecimento com flexibilidade entre os harmónicos 3 e 4. Escala e arpejo de Mi bemol Maior, e relativa menor, com contrastes dinâmicos entre os diferentes graus da tonalidade. Leitura rítmica e melódica do estudo nº 86 (Getchell).			
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	CrITÉrios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece a ordem das várias séries de harmónicos	Execução do 3º e 4º harmónico natural nas várias tonalidades. Tocar os harmónicos em diferentes dinâmicas	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade. Consegue tocar tanto em <i>piano</i> como em <i>forte</i> . Assim como <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> .	10'
Fundamental	Contrastes dinâmicos	Conhece bem a tonalidade de Mi bemol Maior, Dó menor e cada um dos seus graus. Percebe a diferença entre o <i>piano</i> e o <i>forte</i>	É executada a escala de Mi bemol Maior, tocando 4 semínimas em cada grau da escala. O aluno alterna entre as duas dinâmicas a cada 4 notas. Repetindo depois o processo com Dó menor	Não tem qualquer dúvida nas notas ou ritmo que tem para executar. É clara a diferença entre ambas as dinâmicas. A qualidade de som e articulação mantém-se estável.	10'
	Leitura rítmica e melódica	Reproduz as frases do estudo em execução.	Solfejar o ritmo, ritmo e notas, acrescentar a dedilhação. Executar com o bocal a melodia da primeira frase.	Conseguir solfejar as partes propostas sem qualquer dúvida ao nível do ritmo ou das notas. Ter já uma altura dos sons, executando com o bocal.	15'
Final e Avaliação	Reprodução integral	O aluno toca o material que foi trabalhado.	Reprodução com o instrumento a 1ª parte do estudo trabalhado.	Demonstra ter consolidado os ritmos, notas e já tenta fazer os vários contrastes dinâmicos que o estudo e peça exigem	10'

Planificação nº14					
Data: 02.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno D (7ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 2		Duração: 45'		Hora: 16h30-17h15	
Conceito fundamental		A flexibilidade do registo – entre o 2º e 8º harmónico (2 oitavas)			
Repertório		Escala de Sol Maior e Mi menor; Estudo nº 86 (Getchell); 1º andamento da <i>Sonatina</i> (S. Azevedo)			
Função Didática		Introdução			
Objetivo da aula		Aprender a controlar as transições entre os diferentes harmónicos (2º - 8º) aperfeiçoando a escala e arpejo de sol maior e mi menor. Saber executar a 1ª parte do estudo nº86, de Getchell e o 1º andamento da <i>Sonatina</i> .			
Sumário		Aquecimento com flexibilidade entre os harmónicos 4 e 8. Escala e arpejo de Sol Maior e Mi menor. Execução e trabalho da 1ª parte do estudo nº 86 (Getchell) e 1º andamento da <i>Sonatina</i> .			
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	CrITÉrios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece a ordem das várias séries de harmónicos	Execução até ao 8º harmónico natural nas várias tonalidades. Aumentar a amplitude do registo. Inicialmente entre o 4º e 8º harmónico.	Executa a nota com um bom ataque e com uma boa sonoridade. Consegue tocar uma extensão de 2 oitavas – entre o 2º e 8º harmónico.	10'
Fundamental	Amplitude do registo	Conhece bem a tonalidade de Sol Maior, Mi menor e cada um dos seus graus. Percebe a diferença na execução das diferentes oitavas.	É executada a escala de Sol Maior e Mi menor, trabalhando depois sobre essas tonalidades. Dar maior importância aos arpejos e as suas inversões.	Não tem qualquer problema em “alcançar” as notas. Consegue executá-las sem “sobre-esforço” e com boa velocidade no ar. A embocadura mantém-se estável. A qualidade do som e articulação idem.	10'
	Trabalho de técnica musical e instrumental	Boa leitura do estudo e da peça em execução.	Executar uma vez o estudo do início ao fim. Solfejar o ritmo e notas, acrescentar a dedilhação. Executar com o bocal a melodia da primeira frase. Repetir o processo com a peça.	Conseguir executar o estudo do início ao fim. Manter uma boa postura, bons ataques e uma sonoridade constante.	15'
Final e Avaliação	Reprodução integral	O aluno toca o material que foi trabalhado.	Reprodução com o instrumento do estudo e da peça.	Demonstra ter consolidado os ritmos, notas e já tenta fazer os vários contrastes dinâmicos que o estudo e peça exigem	10'

Planificação nº15					
Data: 9.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno D (7ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 3		Duração: 45'		Hora: 16h30-17h15	
Conceito fundamental		A flexibilidade na articulação. Do <i>staccato</i> ao <i>legato</i> .			
Repertório		Escala de Lá Maior e Fá# menor; Estudo nº 86 (Getchell); 1º andamento da <i>Sonatina</i> (S. Azevedo)			
Função Didática		Introdução			
Objetivo da aula		Aprender a fazer diferentes articulações, aperfeiçoando a escala e arpejo de lá maior e fá# menor. Aplicar os conceitos da articulação ao estudo nº86 do Getchell e à <i>Sonatina</i> do S. Azevedo.			
Sumário		Aquecimento com a escala e arpejo de Lá Maior com diferentes articulações. Leitura do estudo nº 86 (Getchell) e trabalho da peça <i>Legende Rustique</i> .			
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	CrITÉrios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece e domina a escala e arpejo de lá maior.	Execução da escala em 2 oitavas com diferentes articulações. Realizar igual trabalho com o arpejo.	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade e uma articulação bem definida	10'
Fundamental	Contrastes de articulações	O aluno conhece e domina a escala e arpejo de lá maior e fá# menor. Percebe a diferença entre notas separadas ou ligadas.	Execução da escala, inicialmente numa oitava e depois em 2 oitavas, com diferentes articulações. Realizar igual trabalho com o arpejo.	Executa sem dúvidas e erros de notas, com uma boa sonoridade e uma articulação bem definida. É clara a diferença entre ambas as articulações. A qualidade do som e articulação mantém-se estável.	10
	Performance musical	Reproduz partes do estudo nº86, de Getchell. Toca o 1º andamento da <i>Sonatina</i> .	O aluno apresenta inicialmente o material como o estudou e depois são trabalhadas partes onde apresenta maior dificuldade.	Conseguir melhorar substancialmente as partes em que apresenta maior dificuldade. Conseguir realizar contrastes dinâmicos e também ao nível da articulação, tal como foi trabalhado na aula.	15'
Final e Avaliação	Avaliação e planificação	O aluno percebe o que fez de positivo no seu estudo e o que tem para melhorar.	É pedido ao aluno para enumerar as várias dificuldades que foi demonstrando na execução da peça e do estudo. Procurar planificar com o aluno quais os pontos centrais onde deve focar o seu estudo para a próxima aula.	Demonstra ter claro quais os seus pontos fortes e pontos fracos. O aluno percebe que deve centrar o seu estudo nos seus pontos fracos.	10'

Planificação nº16					
Data: 16.Mai.2018		Turma/Alunos: Aluno D (7ºAno)		Local: Escola Básica e Secundária de Vila Cova (Barcelos)	
Aula nº: 4		Duração: 45'		Hora: 16h30-17h15	
Conceito fundamental	A flexibilidade rítmica do aluno: conceito de tempo estável, acelerando e ralentando, metade/dobro do valor rítmico.				
Repertório	Escala de Lá Maior e cromática; Estudo nº 86 (Getchell); 1º andamento da <i>Sonatina</i> (S. Azevedo)				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a controlar a pulsação rítmica aperfeiçoando a escala e arpejo de lá maior. Saber executar o estudo nº86, de Getchell e o 1º andamento da <i>Sonatina</i> (S. Azevedo).				
Sumário	Aquecimento com flexibilidade entre harmónicos. Escala e arpejo de Lá Maior. Execução e trabalho do estudo nº 86 (Getchell) e do 1º andamento da <i>Sonatina</i> (S. Azevedo).				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	CrITÉrios de êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	O aluno conhece a ordem das várias séries de harmónicos e executa sem dúvidas	Com metrónomo: execução de um exercício com harmónicos naturais, dentro de uma pulsação e ritmos previamente determinados. Depois é feito ao dobro/metade do valor rítmico relativamente ao exercício anterior, mantendo a pulsação previamente estabelecida.	Executa os exercícios sem erros de notas mas principalmente sem dúvidas ao nível rítmico. Consegue manter a estabilidade rítmica sem problemas. Respeita a pulsação dada pelo metrónomo.	10'
Fundamental	Flexibilidade rítmica	Conhece bem a tonalidade de Lá Maior e a sua escala cromática. Percebe a diferença de relação metade/dobro ao realizar a escala.	É executada a escala de Lá Maior, trabalhando depois sobre essa mesma tonalidade (dar maior importância à cromática). O aluno toca a escala em semínimas e colcheias (exemplo) com a mesma pulsação, para perceber a relação metade/dobro.	Não tem qualquer problema em “alcançar” as notas. Consegue executá-las sem “sobre-esforço” e com boa velocidade no ar. O aluno mantém o ritmo estável, mas sobretudo a embocadura mantém-se igualmente estável. A qualidade do som e articulação idem.	10'
	Trabalho de técnica musical e instrumental	Boa leitura do estudo e da peça em execução, com especial foco para a parte rítmica.	Trabalhar a 2ª parte do estudo nº86 Repetir o processo com a 2ª página da <i>Sonatina</i> .	Conseguir executar o estudo, com especial atenção à estabilidade rítmica. Mantendo a pulsação e respeitando os valores de cada figura rítmica. O mesmo em relação à peça.	15'
Final e Avaliação	Reprodução integral	Autonomia para execução do estudo e da peça.	Reprodução com o instrumento do estudo nº80 e depois da peça.	O aluno demonstra ter autonomia que lhe permite executar, sem ajuda, o estudo e a peça.	10'

3.3.5 Orquestra Sinfónica

- A orquestra do CMB segue um plano de ensaios muito restritos e com tempos de aula insuficientes para a preparação de todo esse programa. Por esse motivo realiza vários ensaios-extra ao longo do ano. Não raras vezes, esses ensaios ocorrem ao fim de semana.
- Com o professor cooperante, ficou planeado que eu lecionasse 5 aulas não com a orquestra completa, mas sim com o grupo de sopros. Esta impossibilidade surge do facto dos alunos de cordas estarem simultaneamente a preparar outro programa e da necessidade que os alunos de sopros e percussão tinham em trabalhar esta obra que viria a ser interpretada no concerto de final de ano letivo.
- Sem qualquer oposição da minha parte, planeei o conteúdo de cada aula em conjunto com o professor cooperante. Procurei trabalhar os excertos da obra que ele seleccionou e, em simultâneo, desenvolver capacidades nos alunos que de alguma forma se relacionassem com a temática que estava a estudar no âmbito deste estágio.

Planificação nº17					
Data: 27.Abr.2018		Turma/Alunos: Orquestra Sinfónica (3ºCiclo e Secundário)		Local: Conservatório de Música de Barcelos	
Aula nº: 1		Duração: 90'		Hora: 16h30-18h	
Conceito fundamental	Flexibilidade na articulação – <i>separado e ligado</i>				
Repertório	<i>Valsa das Flores</i> da Suite do bailado <i>O Quebra-nozes</i> , de P. Tchaikovsky				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a controlar e uniformizar as articulações no andamento proposto.				
Sumário	Ensaio do naipe de sopros: <i>Valsa das Flores</i> (P. Tchaikovsky)				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Crítérios de êxito	Minutagem
Inicial	Afinação dos instrumentos. Apresentação da planificação da aula.	Saber afinar de forma ordeira e organizada. Percebem se a sua nota está alta ou baixa em relação à matriz dada pelo Oboé.	O Oboé dá a nota Lá para a secção das madeiras afinar e posteriormente é feito o mesmo procedimento para os metais.	Os alunos apenas afinam “na sua vez”. Percebem se a sua nota está alta ou baixa em relação à matriz dada pelo Oboé.	5'
Fundamental	Flexibilidade na articulação	Uniformizar as articulações de todos os instrumentos.	Trabalhar várias partes da obra com diferentes naipes. Prestar uma maior atenção para a articulação que os alunos utilizam.	Conseguirem ouvir-se entre si e perceber de que forma podem melhorar. Conseguir executar as várias partes da obra sendo flexível para ajustar com os colegas.	75'
Final e Avaliação	Reprodução integral	Autonomia para execução da obra (andamento) do início ao fim.	Reprodução integral do andamento trabalhado ao longo da aula.	Os alunos demonstram ter aprendido os conceitos trabalhados e conseguem aplica-los ao longo da execução do andamento.	10'

Planificação nº18					
Data: 4.Mai.2018		Turma/Alunos: Orquestra Sinfónica (3ºCiclo e Secundário)		Local: Conservatório de Música de Barcelos	
Aula nº: 2		Duração: 90'		Hora: 16h30-18h	
Conceito fundamental	Flexibilidade rítmica – <i>dificuldade técnica vs. Ritmo/pulsação</i>				
Repertório	<i>Abertura e Valsa das Flores</i> da Suite do bailado <i>O Quebra-nozes</i> , de P. Tchaikovsky				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a manter a pulsação, nos andamentos propostos, independentemente da dificuldade individual de cada papel.				
Sumário	Ensaio do naipe de sopros: <i>Abertura e Valsa das Flores</i> (P. Tchaikovsky)				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Afinação dos instrumentos. Apresentação da planificação da aula.	Saber afinar de forma ordeira e organizada. Percebem se a sua nota está alta ou baixa em relação à matriz dada pelo Oboé.	O Oboé dá a nota Lá para a secção das madeiras afinar e posteriormente é feito o mesmo procedimento para os metais.	Os alunos apenas afinam “na sua vez”. Percebem se a sua nota está alta ou baixa em relação à matriz dada pelo Oboé.	5'
Fundamental	Flexibilidade rítmica	Uniformizar a pulsação e rigor rítmico nos andamentos a trabalhar.	Trabalhar várias partes da obra com diferentes naipes. Prestar uma maior atenção para a pulsação e ritmo. Procurar ser rigoroso com os ataques em conjunto e também com o valor correto das notas (“ <i>cortar a tempo</i> ”)	Conseguirem ouvir-se entre si e perceber de que forma podem melhorar. Conseguir executar as várias partes da obra sendo flexível para ajustar com os colegas.	70'
Final e Avaliação	Reprodução integral	Autonomia para execução da obra (andamento) do início ao fim.	Reprodução integral do andamento trabalhado ao longo da aula.	Os alunos demonstram ter aprendido os conceitos trabalhados e conseguem aplica-los ao longo da execução dos andamentos.	15'

Planificação nº19					
Data: 11.Mai.2018		Turma/Alunos: Orquestra Sinfónica (3ºCiclo e Secundário)		Local: Conservatório de Música de Barcelos	
Aula nº: 3		Duração: 90'		Hora: 16h30-18h	
Conceito fundamental	Flexibilidade nas dinâmicas – de <i>pianissimo</i> a <i>fortissimo</i>				
Repertório	<i>Abertura; Marcha; Trepak e Valsa das Flores</i> da Suite do bailado <i>O Quebra-nozes</i> , de P. Tchaikovsky				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a controlar e uniformizar as dinâmicas do grupo nos andamentos propostos.				
Sumário	Ensaio do naipe de sopros: <i>Abertura; Marcha; Trepak e Valsa das Flores</i> (P. Tchaikovsky)				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Afinação dos instrumentos. Apresentação da planificação da aula.	Saber afinar de forma ordeira e organizada. Percebem se a sua nota está alta ou baixa em relação à matriz dada pelo Oboé.	O Oboé dá a nota Lá para a secção das madeiras afinar e posteriormente é feito o mesmo procedimento para os metais.	Os alunos apenas afinam “na sua vez”. Percebem se a sua nota está alta ou baixa em relação à matriz dada pelo Oboé.	5'
Fundamental	Flexibilidade na execução de diferentes dinâmicas.	Fazer contrastes dinâmicos mais exagerados e perceptíveis.	Trabalhar várias partes da obra com diferentes naipes. Prestar uma maior atenção para as dinâmicas que os alunos utilizam.	Conseguirem ouvir-se entre si e perceber de que forma podem melhorar. Conseguir executar as várias partes da obra sendo flexível para ajustar com os colegas. Ser capaz de criar diferentes dinâmicas e perceber a função da sua parte no “todo musical”.	65'
Final e Avaliação	Reprodução integral	Autonomia para execução dos vários andamentos da obra do início ao fim.	Reprodução integral dos andamentos trabalhados ao longo da aula.	Os alunos demonstram ter aprendido os conceitos trabalhados e conseguem aplica-los ao longo da execução do andamento.	20'

Planificação nº20					
Data: 18.Mai.2018		Turma/Alunos: Orquestra Sinfónica (3ºCiclo e Secundário)		Local: Conservatório de Música de Barcelos	
Aula nº: 4		Duração: 90'		Hora: 16h30-18h	
Conceito fundamental	Flexibilidade musical – temas principais e acompanhamento				
Repertório	<i>Abertura; Marcha; Trepak e Valsa das Flores</i> da Suite do bailado <i>O Quebra-nozes</i> , de P. Tchaikovsky				
Função Didática	Introdução				
Objetivo da aula	Aprender a controlar e uniformizar as articulações no andamento proposto.				
Sumário	Ensaio do naipe de sopros: <i>Abertura; Marcha; Trepak e Valsa das Flores</i> (P. Tchaikovsky)				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Afinação dos instrumentos. Apresentação da planificação da aula.	Saber afinar de forma ordeira e organizada. Percebem se a sua nota está alta ou baixa em relação à matriz dada pelo Oboé.	O Oboé dá a nota Lá para a secção das madeiras afinar e posteriormente é feito o mesmo procedimento para os metais.	Os alunos apenas afinam “na sua vez”. Percebem se a sua nota está alta ou baixa em relação à matriz dada pelo Oboé.	5'
Fundamental	Flexibilidade musical	Uniformizar as frases musicais entre os diferentes instrumentos. Equilibrar o grupo do ponto de vista musical (dinâmicas)	Trabalhar várias partes da obra com diferentes naipes. Prestar uma maior atenção para as frases musicais que os alunos tocam.	Conseguirem ouvir-se entre si e perceber de que forma podem melhorar. Conseguir executar as várias partes da obra sendo flexível para ajustar com os colegas, uniformizando a forma de tocar independentemente dos instrumentos.	75'
Final e Avaliação	Reprodução integral	Autonomia para execução dos vários andamentos da obra do início ao fim.	Reprodução integral dos andamentos trabalhados ao longo da aula.	Os alunos demonstram ter aprendido os conceitos trabalhados e conseguem aplica-los ao longo da execução do andamento.	10'

Planificação nº21					
Data: 25.Mai.2018		Turma/Alunos: Orquestra Sinfónica (3ºCiclo e Secundário)		Local: Conservatório de Música de Barcelos	
Aula nº: 5		Duração: 90'		Hora: 16h30-18h	
Conceito fundamental	Flexibilidade musical – temas principais e acompanhamento				
Repertório	<i>Abertura; Marcha; Trepak e Valsa das Flores</i> da Suite do bailado <i>O Quebra-nozes</i> de P. Tchaikovsky				
Função Didática	Consolidação da aula anterior				
Objetivo da aula	Aprender a controlar e uniformizar as articulações no andamento proposto.				
Sumário	Continuação da aula anterior: ensaio do naipe de sopros da <i>Abertura; Marcha; Trepak e Valsa das Flores</i> (P. Tchaikovsky).				
Parte da Aula	Conteúdos	Competências	Metodologias	Critérios de êxito	Minutagem
Inicial	Afinação dos instrumentos. Apresentação da planificação da aula.	Saber afinar de forma ordeira e organizada. Percebem se a sua nota está alta ou baixa em relação à matriz dada pelo Oboé.	O Oboé dá a nota Lá para a secção das madeiras afinar e posteriormente é feito o mesmo procedimento para os metais.	Os alunos apenas afinam “na sua vez”. Percebem se a sua nota está alta ou baixa em relação à matriz dada pelo Oboé.	5'
Fundamental	Flexibilidade musical	Uniformizar as frases musicais entre os diferentes instrumentos. Equilibrar o grupo do ponto de vista musical (dinâmicas)	Trabalhar várias partes da obra com diferentes naipes. Prestar uma maior atenção para as frases musicais que os alunos tocam.	Conseguirem ouvir-se entre si e perceber de que forma podem melhorar. Conseguir executar as várias partes da obra sendo flexível para ajustar com os colegas, uniformizando a forma de tocar independentemente dos instrumentos.	75'
Final e Avaliação	Reprodução integral	Autonomia para execução dos vários andamentos da obra do início ao fim.	Reprodução integral dos andamentos trabalhados ao longo da aula.	Os alunos demonstram ter aprendido os conceitos trabalhados e conseguem aplica-los ao longo da execução do andamento.	10'

3.4 Resultados e Reflexões sobre as aulas lecionadas

3.4.1 Aluno A

Com este aluno, ao nível do seu registo no instrumento não havia grandes problemas. Evoluir no seu registo, fosse no sentido ascendente ou descendente, o aluno sempre foi superando os objetivos.

O mesmo não se pode dizer ao nível rítmico e de articulação. Assim, grande parte do trabalho acabou por se centrar nestas duas componentes. Por um lado, procurou trabalhar-se mais com o metrónomo ao longo das aulas, criando o hábito de o usar igualmente no seu estudo, mostrando melhorias ao longo do tempo de intervenção. Por outro, procurou ir-se ao encontro da sua necessidade mais eminente, melhorar a qualidade dos ataques, que interfere diretamente com a forma como articula os sons.

No que respeita às dinâmicas, o aluno sempre foi capaz de tocar em extremos muito altos (*fortíssimo*) ou muito baixos (*pianíssimo*). Ainda assim, mostrava dificuldades em controlá-las. Foi então nesse sentido que o aluno trabalhou.

O aluno mostrou-se, regra geral, empenhado. Numa das aulas que lecionei, no entanto, notou-se claramente que não tinha estudado em casa. Consequentemente, essa foi a pior das aulas que tive com este aluno. A evolução registada nesta aula foi pouco significativa. Na aula anterior, tinha-se observado precisamente o oposto, tendo-se o aluno preparado devidamente e estudado tudo com afinco, tal como lhe tinha solicitado. Nessa altura, eu elogiei-o bastante, com o propósito de o motivar. Possivelmente, essa minha atitude não terá sido a mais adequada, revelando-se exagerada, e fazendo com que o aluno “relaxasse” para a aula seguinte.

O balanço final da intervenção com este aluno é, porém, no cômputo geral, muito positiva.

3.4.2 Aluno B

Este é um daqueles “alunos especiais” para mim. Apenas começou a tocar trompa este ano letivo. Trata-se de um aluno com imensas dificuldades na escola. Frequenta o 5º ano, quando deveria estar no 7º e aparenta ser um aluno muito tímido “escondido atrás de uma máscara de destemido”. Segundo alguns dos seus professores, é um aluno “mal comportado”, mas nunca constatei isso na sala de aula.

É, sim, muito irrequieto, distraído. Tem imensas dificuldades em manter-se concentrado e, por isso, o simples facto de conseguir ensinar este aluno a pegar no instrumento de forma correta ou a

manter uma boa postura corporal, revelou-se uma tarefa difícil. No entanto, sempre o considerei e considero como um aluno cheio de capacidades físicas e musicais passíveis de serem potenciadas.

Ao longo da intervenção, a sua evolução foi das mais significativas que observei. O aluno adquiriu uma maior flexibilidade ao nível do registo, ritmo, dinâmicas e articulação. Mas o mais importante é que o aluno conseguiu terminar esta intervenção com felicidade ao tocar o instrumento. A sua evolução foi muito positiva, se atendermos ao “antes” e ao “depois”, não deixando, todavia, de ser um aluno com dificuldades de aprendizagem e que regista uma evolução de forma mais lenta do que os seus restantes colegas.

O balanço final da intervenção e oportunidade de contribuir de forma positiva na vida deste aluno foi muito gratificante.

3.4.3 Aluno C

Ao longo das aulas dadas, a evolução do aluno a nível performativo foi pouco significativa. Conseguiu desenvolver um pouco a sua flexibilidade, é certo, mas o mais importante foi o facto de ter mudado as suas atitudes nas aulas. É um aluno muito tímido e calado. Raramente respondia “sim” ou “não”, preferindo acenar com a cabeça, ou encolhendo os ombros.

Durante a intervenção, procurei colocar muitas perguntas ao aluno, mostrar-lhe que estava interessado em saber o que ele pensava, o que ele fez durante a semana, de forma a conquistar a sua confiança e a incentivá-lo, o que começou a dar os seus frutos. Aos poucos, começou a ter uma atitude mais ativa, começou a questionar, a expor mais as suas ideias. Dito por outras palavras, começou a interessar-se. Com isto é possível que se tenha perdido algum tempo de trabalho efetivo para desenvolver capacidades físicas e musicais do aluno, mas as melhorias na atitude foram bastante enriquecedoras.

O balanço final, no que ao nível da evolução da sua flexibilidade diz respeito, revelou-se satisfatório, podendo ser classificado de suficiente. No que respeita à componente socio-afetiva, à vertente pessoal e social, registou uma melhoria muito significativa. A sua cara nas aulas passou a ser muito mais feliz, revelando uma atitude muito mais positiva e otimista sempre que ia tocar.

3.4.4 Aluno D

De todos os alunos que observei ao longo destes meses de estágio, este é sem dúvida aquele cujas capacidades físicas e musicais apresentam níveis mais elevados. Trata-se, por esse facto, de um aluno “fácil” de trabalhar, pois está sempre disposto a aprender mais em cada aula. Para além da música, é um aluno que se dedica bastante ao futebol. No início do ano letivo, via-o sempre mais entusiasmado quando se falava em futebol do que quando o tema era a música.

Como descrevi, por ser um aluno empenhado, dedicado, metódico, a evolução dos seus níveis de flexibilidade foram muito bons. Nas quatro aulas que lecionei, o aluno conseguiu preparar o programa que havíamos planeado para o 3º período. As aulas planeadas com este aluno foram cumpridas na íntegra, tendo sido ele quem registou a melhor evolução dos quatro alunos.

Procedendo ao balanço final da intervenção realizada com este aluno, constata-se que os resultados são excelentes. E tal não é apenas por ter sido o aluno com os melhores resultados, mas também porque, agora, o aluno assume a música e a trompa como uma prioridade, em detrimento do futebol.

3.4.5 Orquestra Sinfónica

As aulas de orquestra foram lecionadas apenas com o grupo de sopros e percussão da Orquestra Sinfónica. Uma vez que o programa que os alunos tinham para executar era de alguma dificuldade para muitos alunos, o professor cooperante entendeu que este modelo de aula poderia ser muito vantajoso.

Numa primeira fase tive de, eu próprio, estudar a partitura de orquestra. Já fiz imensos concertos com a Suite do bailado *O quebra-nozes*, de P.Tchaikovsky, com a Orquestra do Norte, inclusive concertos didáticos. Já tinha uma ideia musical sobre a obra e a análise da partitura geral foi enriquecedora. Os ensaios ocorreram de forma estruturada, e previamente planeados, uma vez que nem todos os alunos tocavam em todos os andamentos.

Como já aqui foi mencionado, as planificações das aulas lecionadas aos alunos de trompa incidiram essencialmente sobre os aspetos de registo, ritmo, articulação e dinâmicas. Na orquestra não foi exceção. O registo traduziu-se em afinação e o ritmo na pulsação. Uma vez que se tratava de um bailado, a questão da pulsação era essencial, o fator “ritmo” e pulsação assume um papel importante neste género musical. Quanto à articulação e dinâmicas, foram dos aspetos mais trabalhados.

Num contexto de música de conjunto, a flexibilidade individual ao nível rítmico é extremamente importante. Para o grupo funcionar bem como um “todo” é impreterível que toda a gente assuma iguais articulações. Se um só aluno tocar mais longo que os colegas, será perceptível que não estão todos

“juntos”. Na questão das dinâmicas, a mesma flexibilidade é exigida. Neste ponto, o trabalho desenvolvido foi direcionado no sentido dos alunos perceberem quais são realmente os temas e partes importantes que devem ser ouvidos, de quem são os instrumentos que tocam o quê e de adequar a dinâmica do grupo a cada contexto sonoro que surge.

Inicialmente, pensava que o tema que estava a desenvolver em nada seria adaptável ao contexto de orquestra, mas acabou por verificar-se exatamente o contrário. Muitos dos princípios da flexibilidade também podem ser aplicados neste contexto. O professor cooperante considerou a evolução do grupo como excelente. Para ele, o trabalho desenvolvido com este grupo de alunos trouxe melhorias bastante significativas para a orquestra. Inclusive, os alunos estavam muito satisfeitos com os resultados que eles próprios tinham conseguido.

CONCLUSÕES FINAIS

De uma forma geral, tendo em conta as necessidades dos alunos que segui ao longo destes meses, podemos verificar que este projeto foi adequado ao contexto em que se inseriu. É um facto que os alunos não trabalhavam a sua flexibilidade, fosse em contexto de sala de aula, ou no seu estudo/trabalho de casa. O professor cooperante não dava importância a este aspeto técnico nas suas aulas. Fosse através dos métodos e exercícios “tradicionais” que desenvolvem esta técnica, ou através de exercícios concebidos pelo próprio, a flexibilidade não era trabalhada. Consequentemente, os alunos também a desvalorizavam no seu estudo individual. Era preciso pesquisar e aprofundar conhecimentos sobre a matéria por forma a contribuir positivamente para a aprendizagem e consequente melhoria da performance dos alunos.

Numa primeira fase, todo o trabalho passou por uma pesquisa bibliográfica muito extensa e exaustiva. Foi uma busca muitas vezes frustrante e desanimadora, pois, não raras vezes, no final de horas de pesquisa, os resultados eram escassos ou até nenhuns. Aos poucos, a informação foi-se complementando e os dados foram surgindo. À medida que este processo avançava, não deixei nunca de partilhar e de debater tudo o que pensava sobre as descobertas que ia fazendo com o professor cooperante. A sua dedicação ultrapassou tudo aquilo que qualquer documento ou regra dos estágios pode ditar. O professor mostrou-se sempre tão entusiasmado quanto eu, e, quando assim é, os resultados só podem ser os melhores.

A teoria começou a juntar-se e a fazer sentido. A flexibilidade, tal como a conhecíamos, era tecnicamente demasiado difícil para os alunos com quem estávamos a trabalhar, sendo limitada simultaneamente nos conteúdos abordados. Com base na pesquisa bibliográfica feita, percebeu-se que ter grandes níveis de flexibilidade no instrumento não significava apenas ter uma grande amplitude ao nível do registo, como sugerem a maioria dos exercícios propostos em métodos, mas também ao nível dinâmico, ao nível rítmico e de articulação. É limitada a ideia de um aluno que consegue ter um bom registo, depois não consegue fazer dinâmicas. Ou um aluno capaz de tocar muito bem *ligado*, mas não conseguir tocar *separado*. Assim, trabalhar a flexibilidade significa potenciar as nossas capacidades nos limites de cada um desses quatro domínios (registo, ritmo, articulação e dinâmicas).

Com esta abordagem serão potencializadas capacidades em dois planos distintos. Deste modo, estaremos a desenvolver não só as capacidades musicais, no sentido em que os alunos serão capazes de tocar notas mais agudas e mais graves, a ampliar o seu espectro dinâmico, a revelar maior facilidade em obter diferentes articulações e variações rítmicas, mas também as capacidades físicas condicionais,

nomeadamente a flexibilidade. Tal como sugere a literatura sobre a flexibilidade enquanto condição física, esta trata-se da “habilidade para mover uma articulação ou articulações através de uma amplitude de movimento livre de dor e sem restrições, depende da extensibilidade dos músculos, que permite que estes cruzem uma articulação para relaxar, alongar e conter uma força de alongamento” (Kisner & Colby, 1989, p. 142). Assim, podemos dizer que adaptado ao contexto musical, treinar a flexibilidade significa trabalhar nos extremos de cada um dos aspetos musicais enumerados anteriormente. Ou seja, é importante, em primeiro lugar, tocar de forma “livre de dor e sem restrições”, com o corpo relaxado e sem criar qualquer tipo de pressão do bocal contra os lábios. De seguida, trabalhar em toda a “extensibilidade dos músculos”, em concreto, os músculos faciais. Assim, os músculos “aprenderão” a executar movimentos de forma eficaz, seja para “relaxar, alongar ou conter uma força de alongamento” (Kisner & Colby, 1989, p. 142).

Esta perspetiva sobre a flexibilidade e como a mesma pode ser trabalhada ao nível do instrumento teve a concordância do professor cooperante e desde o início do 2º período que a mesma vem sendo aplicada com os alunos. Os resultados que se foram obtendo são gratificantes. Observamos que os alunos foram evoluindo gradualmente no que à sua capacidade física e musical diz respeito e percebemos também que estes se mostravam progressivamente mais felizes a tocar o instrumento. Até aqui, as aulas estavam muito centradas no simples objetivo dos alunos tocarem as notas e ritmos escritos, sendo que, posteriormente, passou a ser fundamental a exploração dessas notas e ritmos. Por exemplo, quando um aluno era incapaz de fazer uma passagem, claramente por não saber bem as notas ou ritmos, e lhe era pedido para fazer uma vez mais, mas agora “mais forte”, e depois “ainda mais forte”, seguido das perguntas: “é o máximo que consegues? Consegues fazer ainda melhor?”, o mesmo acabava por se concentrar em aumentar a sua amplitude dinâmica com claras melhorias para a sua capacidade física, e as capacidades musicais acabavam por emergir.

A intervenção que realizei decorreu ao longo do 3º período de aulas. Em conjunto com o professor cooperante, foram selecionados quatro dos oito alunos que estava a observar desde o início do ano letivo. Ficou planeado lecionar quatro aulas a cada um desses quatro alunos. Cada uma destas aulas seria dedicada ao trabalho acerca de cada um dos aspetos enumerados anteriormente (registro, ritmo, dinâmicas e articulação). Foi uma forma “matematicamente perfeita”. Os resultados observados no final da intervenção não foram surpreendentes, na medida em que, como foi referido, tratou-se de um trabalho gradual desenvolvido ao longo do 2º e 3º período – Neste âmbito, enfatizo, uma vez mais, a importância da cooperação com o professor da disciplina que me auxiliou de forma preponderante.

Quando comparado com o início do ano letivo, o resultado e evolução dos alunos foi excelente. Conseguimos que os alunos aumentassem a sua flexibilidade, tal como era pretendido. Percebemos que essa flexibilidade conseguiu aumentar, não apenas através da prática de exercícios “convencionais”, mas também da variação e criatividade com as obras do seu programa. Ao praticar escalas estudos e peças, podíamos já estar a trabalhar para chegar mais agudo ou mais grave no registo. Podíamos fazer cada vez mais rápido ou cada vez mais lento, tal como exagerar nas dinâmicas, procurando fazer cada vez mais forte e cada vez mais piano, e conseguir, ainda, fazer notas mais curtas mas também bem ligadas entre si. Trata-se de potenciar os limites do aluno, levando-o a ser mais flexível do ponto de vista físico, musical e até pessoal. Os alunos perceberam que devem procurar superar-se de cada vez que estudam ou praticam. Por exemplo, um aluno tinha como objetivo “chegar à nota Dó4” - depois de várias tentativas alcançava a nota e “estava o trabalho feito”. Esta metodologia alterou-se, passando os alunos a perceber em primeiro lugar que devemos tocar mais vezes a forma certa do que a errada, ou seja, “se falhei 5 vezes tenho de acertar pelo menos 6”. E, seguidamente, quando alcanço o objetivo, devo desfrutar e “brincar” com ele. Perceberam que não chegava apenas alcançar a nota, tinham de procurar tocar mais piano, mais forte, mais curta, mais longa. Em suma, os alunos começaram a disfrutar mais do ato de tocar trompa e fazer música.

Tal como foi acontecendo noutras experiências pedagógicas vividas, o ato de ensinar está repleto de imprevisibilidades. Uma falta inesperada de um aluno, um atraso, um problema com o instrumento, um aluno doente, o falecimento de um familiar muito próximo do aluno, uma simples dor de dentes, uma “má-disposição”, foram vários dos assuntos ocorridos e que fizeram alterar toda a planificação ou decurso de uma aula. A criatividade fez parte de muitas das aulas que assisti e lecionei. Um professor é, muitas vezes, confrontado com realidades que os alunos trazem para a sala de aula, realidades essas que nos colocam à prova enquanto Seres Humanos e não apenas como meros professores ou estudantes.

Só posso estar agradecido a todos os alunos que, independentemente das suas qualidades e potencialidades, se mostraram empenhados em aprender mais. Houve, certamente, semanas em que o estudo foi pouco ou nenhum, dias menos felizes, ou, simplesmente, semanas com “muitos testes” mas nunca deixaram de evoluir durante as aulas, por muito pequena que fosse essa evolução. É, na minha ótica, gratificante verificar o momento em que um aluno considera o professor como “um amigo”. É a prova da confiança estabelecida. Numa nota de carácter pessoal, concluo este Projeto de Intervenção com a certeza de que sou melhor professor hoje do que fui ontem, mas, felizmente, pior do que aquele que serei amanhã. A vida de um professor requer uma aprendizagem constante porque estamos a

preparar pessoas para o futuro e o que hoje é presente, amanhã já é passado. A consciência disso é o primeiro alicerce da minha progressiva construção.

BIBLIOGRAFIA

- Agrell, J. (2004). Technique Tips. *The Horn Call*, XXXV, No. 1, Outubro, 86-87.
- Agrell, J. (2004). Technique Tips – Beyond Kopprasch. *The Horn Call*, XXXIV, No. 2, Fevereiro, 65-66.
- Belfrage, B. (1993). Damage Due to Overstrain in Brass-Players. *The Horn Call*, XXIII, No. 2, Abril, 21-24.
- Cavitt, M. E. (2006). The Mechanics of Lip Trills. *The Horn Call*, XXXVI, No. 2, Fevereiro, 97-98.
- Coelho, L. (2008). O treino da flexibilidade muscular e o aumento da amplitude de movimento: uma revisão crítica da literatura . *Volume 4, N°3, p.61-72*. Revista Motricidade. Obtido em 6 de Novembro de 2017, de <http://www.scielo.mec.pt/pdf/mot/v4n4/v4n4a08.pdf>
- Coutinho, C. (2013). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: teoria e prática* (2ª Edição ed.). Coimbra: Almedina.
- Dauprat, L. (1824). *Method for Cor Alto and Cor Basse*. Paris: Henry Lemoine & Cie.
- Domnich, H. (1808). *Méthode de Premier et Second Cor*. Paris: Le Roy.
- Farkas, P. (1956). *The Art of French Horn Playing*. Evanston, EUA: Summy-Birchard.
- Faust, R. (1974). *A Hornist's Handbook of Studies for Flexibility and Technical Development*. EUA.
- Fearn, W. (1965). *Exercises for Flexible Horn Playing*. EUA: Elkan-Vogel.
- Franz, O. (1881). *Grosse Theoretische-Praktische Waldhorn-Schule*. Dresden: Seeling.
- Galdino, F. (2013). *EFDeportes.com – Revista Digital, N°176, Buenos Aires*. Obtido em 8 de Novembro de 2017, de Alongamento e Flexibilidade: um estudo sobre conceitos e diferenças: <http://www.efdeportes.com/efd176/alongamento-e-flexibilidade-conceitos-e-diferencas.html>
- Gallay, J. (1845). *Method pour le Cor*. Paris: Schoenberger.
- Gardner, R. C. (2005). Performance Considerations of the Second Horn Role in Selected Works by Haydn, Mozart, and Beethoven. *The Horn Call*, XXXV, No. 3, Maio, 72-74.
- Gordon, P. (1993). Some Ideas About Playing the Horn. *The Horn Call*, XXIII, No. 2, Abril, 95-105.
- Hampel, A., & Punto, G. (1794). *Seule et vraie Méthode pour Apprendre Facilement les Éléments des Premier et Second Cor*. Paris: H. Naderman.
- Hill, D. (1983). Horn Playing – A Balancing Act. *The Horn Call*, XIV, No. 1, Outubro, 47-49.
- Honea, S. M. (2000). The Recidivist Hornist. *The Horn Call*, XXX, No. 3, Maio, 77-84.
- Kisner, C., & Colby, L. (1998). *Exercícios terapêuticos: fundamentos e técnicas* (3ª Edição ed.). São Paulo: Manole Ltdª.
- Kling, H. (1865). *Horn-Schule*. Hanover: Louis Ortel

- Lansky-Otto, I. (1980). Is a Beautiful Horn Sound really of any importance? *The Horn Call*, X, No. 2, Abril, 35-36.
- Lloyd, F. (2004). President's Message. *The Horn Call*, XXXV, No. 1, Outubro, 5.
- Lloyd, F. (2011). President's Message: Hunting Horns in the Fall. *The Horn Call*, XLII, No. 1, Outubro, 5.
- Manners, W. (2016). *An Annotated Guide to published Horn Warm-ups Routines, 1940-2015*. Arizona: Arizona State University.
- Manous, C. (1999). Mouthpiece Pressure – How Much? What Effects? *The Horn Call*, XXIX, No. 4, Agosto, 53-60.
- Matosinhos, R. (2012). *Bibliografia Seleccionada e Anotada de Estudos para Trompa publicados entre 1950 e 2011*. Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- Menkhaus, R. (2009). The Creative Hornist: New Approaches in Horn Pedagogy. *The Horn Call*, XXXIX, No. 2, Fevereiro, 69.
- Mercier, W. (1948). *Tonal Flexibility Studies for French Horn*. Chicago: Edição de Autor.
- Moore, R., & Ettore, E. (1979). *Master Horn Warm-Up and Flexibility Studies*. EUA: Mel Bay Publications.
- Morley-Pegge, R. (1973). *The French Horn: Some Notes on the Evolution of the Instrument and of its Technique* (2ª Edição ed.). Londres / Nova Iorque: Ernest Benn Limited / W.W. Norton & Company.
- Mutter, S. V. (2002). Images for Horn Playing Excellence – Ideas that Work. *The Horn Call*, XXXIII, No. 1, Outubro, 71-73.
- Orval, F. (2002). A Legacy of Elegance – An Interview with Francis Orval. (T. Tritle, Ed.) *The Horn Call*, XXXII, No. 2, Fevereiro, 33 - 35.
- Postic, M. (1979). *Observação e Formação de Professores*. Coimbra: Almedina.
- Pottag, M. (1941). *Daily Exercises for French Horn*. Melville, NY: Belwin-Mills.
- Saxton, S. E. (1971). Singing on the Horn. *The Horn Call*, I, No. 2, Maio, 22-35.
- Schantl, J. (1903). *Grosse Theoretische-Praktische Horn-Schule*. Heilbronn: Schmidt cop.
- Schweikert, N. (1976). Profile Interview with Norman Schweikert. (T. Cowan, Ed.) *The Horn Call*, VI, No. 2, Maio, 56-61.
- Sheldrick, T. (2008). The Creative Hornist: Finding Your Voice. *The Horn Call*, XXXVIII, No. 3, Maio, 69.
- Teuber, F. (1980). *Progressive Studies in Flexibility and Range Development for French Horn*. Bellingham: Medici Music Press.
- Thompson, T. (2001). No Weak Links. *The Horn Call*, XXXI, No. 2, Fevereiro, 51-52.
- Varner, T. (1988). Our Friend, The Diminished Scale. *The Horn Call*, XVIII, No. 2, Abril, 39-42.

VerMeulen, W. (2010). Technique Tips: A Corporate Approach to Improving Technique. *The Horn Call*, XL, No. 3, Maio, 71.

Wekre, F. (1994). *Thoughts on Playing the Horn Well*. Oslo: Edição de Autor.

Wekre, F. R. (1979). The Leningrad School of Horn Playing. *The Horn Call*, X, No. 1, Outubro, 92-95.

ANEXO I – INQUÉRITO REALIZADO AOS ALUNOS DE TROMPA DO CMB



As Capacidades Físicas na Prática de Instrumento (Trompa)

(Inquérito realizado aos alunos do Conservatório de Música de Barcelos)

Nome: _____ Ano: _____

Este inquérito desenvolve-se no âmbito do Projeto de Intervenção Pedagógica Supervisionada «Aspetos Técnicos de Flexibilidade na Trompa» relativo ao estágio curricular do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho. Destina-se aos alunos de trompa (M20) do Conservatório de Música de Barcelos.

A - Responde assinalando as opções que se adequam mais a ti e completa os espaços.

1. Sabes o que são capacidades físicas?

Sim	Não
-----	-----

2. Para tocar trompa é preciso ter alguma destas capacidades? (podes assinalar com o **X** quantas respostas quiseres ou nenhuma se assim entenderes).

Força	
Resistência	
Flexibilidade	
Velocidade	
Agilidade	

3. Alguma vez sentiste dificuldades físicas para tocar trompa?

Sim	Não
-----	-----

4. Sabes o que é a flexibilidade?

Sim	Não
-----	-----

5. Achas difícil, por exemplo, saltar rápido de uma nota grave para uma nota aguda?

Sim	Não
-----	-----

6. Assinala com um X numa escala de 1 a 5 (1 - Muito Fácil, 2 – Fácil, 3 – Normal, 4 – Difícil e 5 é Muito difícil):

a. Como te sentes a tocar dinâmicas muito altas (*fortíssimo*)?

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

b. E dinâmicas muito baixas (*pianíssimo*)?

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

c. Tocar notas Agudas é:

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

d. Tocar notas Graves é:

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

e. Tocar em *Legatto* (fazer as notas ligadas) é:

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

f. Em *Staccatto* (fazer as notas separadas) é:

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

g. Tocar passagens rápidas (com uma pulsação mais rápida):

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

h. Fazer passagens lentas (com uma pulsação baixa e poucas notas):

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

7. Assinala com um X todas as Escalas Maiores que conheces:

Dó Maior	Dó # / Ré bemol Maior	Ré Maior	Mi bemol Maior	Mi Maior	Fá Maior	Fá# / Sol bemol Maior	Sol Maior	Lá bemol / Sol # Maior	Lá Maior	Si bemol Maior	Si Maior
-------------	-----------------------------	-------------	----------------------	-------------	-------------	-----------------------------	--------------	------------------------------	-------------	-------------------	-------------

8. Assinala com um X todas as Escalas Menores que conheces:

Dó menor	Dó # / Ré bemol menor	Ré menor	Mi bemol menor	Mi menor	Fá menor	Fá# / Sol bemol menor	Sol menor	Lá bemol / Sol # menor	Lá menor	Si bemol menor	Si menor
-------------	-----------------------------	-------------	----------------------	-------------	-------------	-----------------------------	--------------	------------------------------	-------------	-------------------	-------------

B – Responde às seguintes questões

1. Se respondeste **Sim** na pergunta **4** do grupo anterior diz o que sabes sobre a flexibilidade.

2. Para ti, o que sentes que é mais difícil de fazer quando estás a tocar trompa?

Muito obrigado por preencheres este questionário!

Espero poder ajudar-te, para que tocar trompa seja mais fácil e divertido! ☺

ANEXO II – EXERCÍCIOS PARA A PRÁTICA DA FLEXIBILIDADE EM VÁRIAS TONALIDADES

Pintar mas com regras!

#1

TONALIDADE: Dó Maior

Nelson Silva

Sempre com "0"

5

9 Dedos "0" Dedos
p < f p < f p < f p < f

15 "0" Dedos
p < f p < f p f

20
p f p

23
p f f p

29 "0"

Copyright © Nelson Silva 2018

Pintar mas com regras!

#1

TONALIDADE: Ré Maior

Nelson Silva

Sempre com "1.2"

5

9 Dedos "1.2" Dedos
p < f *p < f* *p < f* *p < f*

15 "1.2" Dedos
p < f *p < f* *p < f*

20
p *f* *p*

23
p *f* *f* *p*

29 "1.2"

Copyright © Nelson Silva 2018

Pintar mas com regras!

#1

TONALIDADE: Si bemol Maior

Nelson Silva

Sempre com "0.1"

5

9

Dedos "0.1" Dedos

15

"0.1" Dedos

20

23

29

"0.1"

Copyright © Nelson Silva 2018

Pintar com regras!

#2

TONALIDADE: Dó Maior

Nelson Silva

"0"

5

9 Com dedos

13 "0" Com dedos "0"

p *f* *p* *f* *p* *f*

19 Com dedos

p *f* *p* *f*

25

p *f* *p* *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

Pintar com regras!

#2

TONALIDADE: Fá Maior

Nelson Silva

Sem dedos

5

9 Com dedos

13 Sem dedos Com dedos Sem dedos

p *f* *p* *f* *p* *f*

19 Com dedos

p *f* *p* *f*

25

p *f* *p* *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

Pintar com regras!

#2

TONALIDADE: Lá Maior

Nelson Silva

"0.1.2"

5

9 Com dedos

13 "0.1.2" Com dedos "0.1.2"

19 *p* *f* *p* *f*
Com dedos

25 *p* *f* *p* *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

Pintar com regras!

#2

TONALIDADE: Mi bemol Maior

Nelson Silva

"1"

5

9 Com dedos

13 "1" Com dedos "1"

p *f* *p* *f* *p* *f*

19 Com dedos

p *f* *p* *f*

25

p *f* *p* *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

Pintar com regras!

#2

TONALIDADE: Ré Maior

Nelson Silva

"1.2"

5

9 Com dedos

13 "1.2" Com dedos "1.2"

p *f* *p* *f* *p* *f*

19 Com dedos

p *f* *p* *f*

25

p *f* *p* *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

Pintar com regras!

#2

TONALIDADE: Si bemol Maior

Nelson Silva

"0.1"

5

9 Com dedos

13 "0.1" Com dedos "0.1"

19 *p* *f* *p* *f* *p* *f*
Com dedos

25 *p* *f* *p* *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

#3

Pintar com regras!

TONALIDADE: Dó Maior

Nelson Silva

"0"

5

9

13 "0" Com dedos "0"

p *f* *p* *f* *p* *f*

19 Com dedos Com dedos

23

27 Com dedos

33 *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

#3

Pintar com regras!

TONALIDADE: Fá Maior

Nelson Silva

"Sem dedos"

5

9

13 Com dedos "Sem dedos"

p *f* *p* *f* *p* *f*

19 Com dedos

23

27

p *f* *p* *f*

33

p *f* *p* *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

#3

Pintar com regras!

TONALIDADE: Lá Maior

Nelson Silva

"0.1.2"

5

9

13 Com dedos "0.1.2"

p *f* *p* *f* *p* *f*

19 Com dedos

23

27

33 *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

#3

Pintar com regras!

TONALIDADE: Mi bemol Maior

Nelson Silva

"1"

5

9

13 Com dedos "1"

p — *f* *p* — *f* *p* — *f*

19 Com dedos

23

27

p — *f* *p* — *f*

33

p — *f* *p* — *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

#3

Pintar com regras!

TONALIDADE: Ré Maior

Nelson Silva

"1.2"

5

9

13 Com dedos "1.2"

p — *f* *p* — *f* *p* — *f*

19 Com dedos

23

27

p — *f* *p* — *f*

33

p — *f* *p* — *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

#3

Pintar com regras!

TONALIDADE: Si bemol Maior

Nelson Silva

"0.1"

5

9

13 Com dedos "0.1"

p — *f* *p* — *f* *p* — *f*

19 Com dedos

23

27

33 *p* — *f* *p* — *f*

p — *f* *p* — *f*

Copyright © Nelson Silva 2018

#3

Pintar com regras!

TONALIDADE: Sol Maior

Nelson Silva

"0.1.3"

5

9

13 Com dedos "0.1.3"

19 *p* *f* *p* *f* *p* *f*
Com dedos

23

27

33 *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

Detailed description: The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of G major (one sharp), and 4/4 time. It consists of 36 measures. The piece is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes, with a specific '0.1.3' pattern indicated at the beginning and later. The score includes various dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte), often with hairpins indicating crescendos or decrescendos. The instruction 'Com dedos' (with fingers) is used to specify fingering. The piece concludes with a final *f* dynamic marking.

Copyright © Nelson Silva 2018